

Vestibular

**F / V / S /
U \ E \ T**

ESTUDO DAS

OBRAS

2022

LITERÁRIAS

Estudo das Obras Literárias Fuvest 2022

© 2021, Henrique Landim

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Landim, Henrique Soares

Estudo das obras literárias Fuvest 2022 / Henrique Soares Landim, Camila de Souza Calaça. -- 2. ed. --
Uberlândia, MG : Ed. dos Autores, 2021.

ISBN 978-65-00-19221-6

1. Literatura (Vestibular) 2. Literatura brasileira (Vestibular) I. Calaça, Camila de Souza.
II. Título.

21-59625

CDD-378.1662

Índices para catálogo sistemático:

1. Vestibulares : Literatura 378.1662

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427



Dedicatória

Nhamataca, personagem do romance *Terra sonâmbula* de Mia Couto desejou construir um rio ao redor de Moçambique, a fim de proteger a sua pátria dos homens fazedores de guerra. Esse rio é construído pelas próprias mãos de Nhamataca, que teve o seu projeto desacreditado. Essa passagem do livro revela a beleza que, às vezes, se esconde por detrás de ações aparentemente sem importância. Não importa a intensidade, largura, mesmo a existência do rio, o que vale é a entrega de corpo e alma ao leito daquele projeto. Dessa maneira, dedico, primeiramente, este livro aos alunos que tornaram o meu sonho, fazer um curso de qualidade voltado para Fuvest, possível. E claro, como sempre, à Bárbara e Maria, meu fértil e poético universo familiar. Às comadres doutoras de Belo Horizonte, Patrícia Resende e Patrícia Chanely, pelo eterno conforto e segurança da inquestionável competência intelectual. Ao Odisseu de Araxá, Matheus Ávila, não se esqueça, seja forte, pois tudo passa, tudo passará. À minha família, Alan, Alex, Pedro e Maria Landim. Ao Pimenta, parceiro certo nas diversidades e desafios existenciais de todo sempre.

Índice

<i>Alguma Poesia</i>	5
<i>Campo Geral</i>	40
<i>Nove Noites</i>	74
<i>Quincas Borba</i>	108
<i>Mensagem</i>	154
<i>Terra Sonâmbula</i>	193
<i>Romanceiro da Inconfidência</i>	235
<i>Angústia</i>	261
<i>Poemas Escolhidos</i>	291

Crítica e ironia em *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade

Patrícia Resende Pereira¹

UM ESPECTADOR ATENTO AOS ACONTECIMENTOS DO SÉCULO XX: CONHECENDO DRUMMOND

Um dos principais poetas brasileiros, Carlos Drummond de Andrade nasceu em Itabira, no interior de Minas Gerais, em 1902. Formado em farmácia pela Universidade Federal de Minas Gerais, o poeta não exerceu a profissão, atuando como jornalista e escritor, dono de uma vasta obra, capaz de nos ajudar a compreender o Brasil do século XX. Isso porque, como afirma o também poeta Mário Faustino, mencionado por Murilo Marcondes de Moura (2012, p. 13), “a poesia de Carlos Drummond é documento crítico de um país e de uma época”. Portanto, a partir da sua escrita temos condições de pensar como era ser brasileiro durante os principais acontecimentos do século XX.

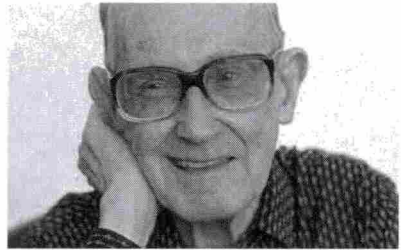


Figura 1: Carlos Drummond de Andrade

Fonte: Alberto Jacob/Agência O Globo, 1984. Disponível no site do jornal O Globo.

Se em *A rosa do povo*, de 1946, foi possível perceber as expectativas do poeta quanto a um futuro pautado pelas transformações sociais, incentivado, principalmente, pela vitória da liberdade e da democracia com o fim da Segunda Guerra Mundial, em *Claro enigma*, publicado cinco anos mais tarde, deparamo-nos com uma poesia voltada para o interior do sujeito, sem o viés da coletividade. Com isso, em *Claro enigma*, Drummond deixa de lado a proposta de uma poesia capaz de pensar em termos sociais e passa a construir um caminho pautado pelo individual. Encontra-se aí apenas uma amostra de como a poesia drummondiana é capaz de acompanhar os acontecimentos do nosso tempo.

Esse princípio evidencia-se já em *Alguma poesia*, primeiro livro de poesia escrito por Carlos Drummond de Andrade. Publicado em 1930, a obra é assim pensada por Fábio de Souza Andrade (2012):

Quando o poeta estreia em livro, com *Alguma poesia*, de 1930, a novidade de sua poesia está tanto no estilo (que mesclava o sublime ao simples e coti-

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

diano), quanto nos assuntos. O livro passa a limpo, ora irônico e propositivo (“Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou”), ora melancólico e sentimental (“Eu não devia te dizer/ mas essa lua/ mas esse conhaque/ botam a gente comovido como o diabo”), a glória e a desgraça da modernidade que avançava, aos trancos e barrancos, sobre o Brasil das primeiras décadas do século XX. (ANDRADE, 2012, p. 91)

Com efeito, pode-se notar que a escrita de Carlos Drummond de Andrade tem por base a própria realidade de nosso país, o que, de certa forma, se reflete na composição como poeta moderno. Isso porque o poeta mineiro, explicita Alfredo Bosi (2013, p. 474), “desde *Alguma poesia* foi pelo prosaico, pelo irônico, pelo antirretórico que Drummond se afirmou como poeta congenialmente moderno”. Na concepção do crítico brasileiro, a dicção moderna de Drummond se faz notar na maneira como a sua poesia é capaz de refletir o tempo histórico, de modo a apresentar ao leitor a “dificuldade de transcender a crise de sentido e de valor que rói a nossa época, apanhando indiscriminadamente as velhas elites, a burguesia afluyente, as massas” (BOSI, 2013, p. 474).

No prefácio de *Alguma poesia*, edição de 2002, o argentino Manuel Graña Etcheverry, genro de Drummond e tradutor das obras do poeta mineiro para o espanhol, destaca a relação a ser estabelecida entre o autor e a Semana da Arte Moderna, de 1922, evento que traçou os rumos do modernismo brasileiro do século XX. De acordo com as palavras de Etcheverry (2002, p. 11), há, sim, uma influência em *Alguma poesia* do que marcou a Primeira fase do Modernismo no Brasil, mas, mais do que isso, a obra “constituiu-se a voz original dos novos tempos com esse primeiro livro em Minas Gerais”. Posteriormente, acredita o também poeta e escritor, a voz de Carlos Drummond de Andrade “transcende as fronteiras mineiras e invade todo o Brasil, e desde aquele seu tempo, perdura até hoje, com prognóstico favorável quanto a sua permanência no futuro das letras brasileiras” (ETCHEVERRY, 2002, p. 11).

A atuação de Drummond enquanto testemunha da História se dá até 1987, depois de quase sessenta anos de carreira, quando falece, de problemas cardíacos, apenas 15 dias depois da partida de sua única filha, Maria Julieta, vítima de um câncer – “Assim terminou a vida da pessoa que mais amei neste mundo. Fim”, escreveu o poeta em seu diário. O último livro de Drummond, lançado postumamente, em 1996, não por acaso tem por título *Farewell*, que significa despedida em inglês. E é assim, em clima de despedida, que é publicada a última coletânea de poemas de um dos principais autores nacionais, responsável por acompanhar, tão atentamente, os acontecimentos mundiais por mais de meio século.

2. Autorretrato irônico de um poeta

Ao contrário dos outros livros de poesia publicados pelo autor, como *Claro enigma*, de 1951, *Alguma poesia* não é organizado por seção, isto é, por tópicos construídos com o intuito de atuar como blocos independentes na construção textual. Dessa maneira, os 49 textos poéticos que compõem o volume encontram-se sem uma organização temática, opção que, de forma alguma, prejudica a sua leitura. Isso porque, em comum, os poemas tratam de temáticas do cotidiano, sempre pautada pela maneira crítica como Drummond pensa o mundo e, por consequência, a modernidade do começo do século XX.

Possivelmente escrito entre 1925 e 1930, *Alguma poesia* é dedicado ao poeta modernista Mário de Andrade, autor do conhecido *Macunaíma*, um dos principais romances da literatura brasileira, e também homenageado por Drummond no poema “Aniversário”, na ocasião dos cinco anos de sua morte, em *Claro enigma*. É a partir dessa dedicatória que somos convidados a iniciar a leitura do livro em questão, cujos poemas são constituídos, principalmente, a partir de versos livres. Deve-se salientar, nesse caso, os dizeres de Etcheverry (2002), que, ao resgatar uma entrevista de Carlos Drummond de Andrade à pesquisadora Maria Zilda Ferreira Curry, comenta acerca da escolha da métrica poética selecionada pelo poeta mineiro: “Na entrevista que concedeu a Maria Zilda Ferreira Curry, Carlos Drummond de Andrade confessa que se dedicou ao verso livre por não saber o que era o verso metrificado, por supor que o verso carecia de ritmos e regras, e por outras ignorâncias” (ETCHEVERRY, 2002, p. 11).

No entanto, o próprio Etcheverry (2002) coloca em dúvida a afirmativa do poeta. Na opinião do estudioso, a escolha por compor os poemas a partir do verso livre, isento das preocupações com a forma, encontra respaldo numa liberdade artística – e jamais fruto de ignorância, como cogitou o próprio Drummond. Em sua argumentação, Etcheverry (2002) lembra que, em outros livros, como em *Claro enigma*, há o resgate dos modelos clássicos, ilustrado pelo soneto, o que não denota, de maneira alguma, a ignorância que o poeta pensa ter. Os versos livres tratam, então, acredita Etcheverry (2002), muito mais de uma forma particular do poeta de se expressar.

Com efeito, há de se levar em consideração que, como toda forma de arte, seja imagética ou escrita, é-se provocado a pensar na maneira como o artista pensa e vê o mundo. Nesse sentido, alerta Antonio Candido (2004), pode-se considerar que os dois primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade – e *Alguma poesia* se encaixa nesse grupo – são concentrados em um processo de familiarização com a escrita poética. Portanto, pode-se ver que “o sentimento, os acontecimentos, o

espetáculo material e espiritual do mundo são tratados como se o poeta se limitasse a registrá-los, embora o faça da maneira anticonvencional preconizada pelo Modernismo” (CANDIDO, 2004, p. 67).

Dessa maneira, é notável que há o emprego de uma linguagem mais direta, sem lançar mão do constante uso das metáforas. O laço a ser estabelecido entre o Eu e o mundo se dá sem muitos rodeios. Assim sendo, em recorrência aos escritos de Etcheverry (2002), em *Alguma poesia*, pode-se constatar que a linguagem usada por Drummond:

Drummond vai além: prescinde da metáfora. Será raro encontrá-la em toda esta *Alguma poesia*, cuja linguagem é direta. Não nos diz a moça fantasma tenha consistência vaporosa: ela é vapor. Nem que a pedra no meio do caminho implique numa alusão a algo que obstaculiza nossos propósitos: é uma pedra, não uma figura histórica. Porque a linguagem poética de Drummond é seca, quase jornalística, mas é poética. (ETCHEVERRY, 2002, p. 08)

Portanto, há na composição poética uma linguagem direta, sem muitos rodeios, mas, nem por isso, menos poética. Esse princípio se faz notar na composição de “Poemas de sete faces”, em que se tem o famoso verso “Vai Carlos! ser *gauche* na vida” (DRUMMOND, 2002, p. 15). É com o poema, responsável por abrir *Alguma poesia*, que iniciamos a nossa análise:

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
 é sério, simples e forte.
 Quase não conversa.
 Tem poucos, raros amigos
 o homem atrás dos óculos e do bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste
 se sabias que eu não era Deus
 se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
 se eu me chamasse Raimundo
 seria uma rima, não seria uma solução.
 Mundo mundo vasto mundo,
 mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
 mas essa lua
 mas esse conhaque
 botam a gente comovido como o diabo.
 (DRUMMOND, 2002, p. 15-16)

A escolha de “Poema de sete faces” para ser o primeiro poema do livro de estreia não pode ser considerada gratuita. Logo na primeira estrofe, em que se tem a conhecida anedota em que um anjo torto, ao enviar o autor ao mundo, sacramenta “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”, há uma espécie de autorretrato poético de Carlos Drummond de Andrade, de modo a tornar possível que, logo no começo, possamos saber quem é o responsável por *Alguma poesia*. Nesse caso, ao ser amaldiçoado pelo anjo, que lhe manda ser *gauche* na vida, o poeta emprega uma palavra de origem francesa, cujo significado encontra-se atrelado ao de desvio de ângulo, estrutura torta e comportamento associado a um certo embaraço. Enfim, ser *gauche* na vida é atuar como o diferente, aquele que nunca realmente está integrado ao mundo em que pertence.

Por outro lado, de modo a esmiuçar melhor o emprego do termo *gauche* na poesia, a estudiosa Mirella Márcia Longo (2012) chama a nossa atenção para o fato de que, se considerarmos o período histórico em que se deu a escrita do poema, em 1928, pode-se pensar em uma significação também associada à escrita poética.

Com efeito, compreende Longo (2012, p. 39), o desvio proposto pelo significado da palavra *gauche* pode fazer referência “à situação do poeta brasileiro, obrigado a lutar, com a sua palavra periférica, no vasto campo da poesia ocidental”. Destarte, ao contrário da tradição na poesia, prioritariamente de origem europeia, ali estava um brasileiro traçando o seu próprio caminho.

De todo modo, o *gauche* tem o propósito de atribuir a si mesmo a característica de torto, de alguém que desvia de um caminho. Com isso, “o poeta também dimensiona uma imagem de retidão, obrigando-nos a refletir sobre um correto modo de ser, uma trilha direta que ele, pelo ditame do anjo, vê-se impedido de seguir” (LONGO, 2012, p. 39). Dessa maneira, compreende a estudiosa, Drummond avisa de antemão a sua recusa ao caminho mais fácil, mais simples e mais direto. O seu interesse reside na estrada mais árdua, de caminhos tortos, mais desafiadora e, talvez por isso mesmo, mais sedutora.

Por conta disso, convém refletir acerca da forma empregada em “Poema de sete faces”, que, como se sabe, assim como todos os outros poemas, é constituído por versos livres. Contudo, chama-se a atenção para a maneira como a estrutura do poema reflete as intenções de sua escrita. Isso porque, observe, o poema é composto por sete estrofes, isto é, as sete faces mencionadas em seu título. Note a maneira como cada uma delas é irregular em suas sílabas poéticas, o que indica, mais uma vez, o caminho cheio de desníveis a ser seguido por nosso poeta *gauche*, como anuncia o anjo, também ele torto. Assim sendo, é importante realçar que há no poema em questão, reflexos do modernismo brasileiro, pautado exatamente pela defesa de uma liberdade da forma.

Pode-se pensar, como bem defende Luciana Alves da Costa (2012), que as estrofes irregulares refletem as setes faces responsáveis por compor o sujeito poético, ou seja, o eu lírico, como se, da mesma maneira como a estrutura é fragmentada, também o poeta se constitui a partir de uma desconstrução. Assim sendo, avisa Costa (2012, p. 131), “há, no poema, uma oscilação na representação dos estados de sensibilidade desse eu, tímido e desajustado (‘o homem atrás dos óculos e do bigode’), dos seus desejos e fraquezas e, ainda, do seu humor irônico”.

Por certo, a ironia é um dos principais componentes de “Poema de sete faces”, como se faz notar, por exemplo, pela construção da estrofe em que se tem o jogo de palavras responsável por relacionar a palavra “mundo” e o nome próprio masculino Raimundo: “Mundo mundo vasto mundo, / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução” (ANDRADE, 2002, p. 16). Concentrado em tirar proveito da rima provocada por mundo – seja do próprio termo “mundo” ou de Raimundo –, há nos versos a ironia ao

realçar o fato de que, embora Raimundo contenha em sua composição o mundo, sendo, então, supostamente, ao menos no nome, o dono dele, não seria a solução para todos os pormenores da vida. Observe, nesse sentido, a maneira como o jogo de palavras aproxima a poesia de *Alguma poesia* dos princípios dos modernistas, característica a ser discutida com mais afinco na próxima seção.

3. No meio do caminho tinha a modernidade: a relação a ser estabelecida entre Drummond e a estética moderna

Em *Alguma poesia*, depara-se com o antológico poema “No meio do caminho”, possivelmente um dos mais famosos textos de Carlos Drummond de Andrade. Por conta da repetição dos versos “No meio do caminho”, constata Alcides Villaça (2012), é possível considerar o poema um dos principais expoentes da aproximação entre Drummond e os modernistas. Isso porque, trata de nos lembrar Thomas Sträter (2004), “No meio do caminho” foi publicado primeiro na *Revista de Antropofagia*, edição de julho de 1928, considerada a mais importante publicação do grupo modernista. Acredita-se que, possivelmente, o poema fora escrito antes de 1924, considerado um ano importante para o contato entre Drummond e o movimento.

Leia-se, então, o poema:

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.
 (ANDRADE, 2002, p. 47)

Observe a maneira como é articulada a repetição dos versos, de modo a criar um jogo entre “No meio do caminho” e “tinha uma pedra”, duas expressões repetidas das mais variadas formas nas duas estrofes que compõem o texto. Nele, vê-se, a pedra tem o propósito de representar todos os obstáculos que aparecem ao longo da vida, situação comum em qualquer condição humana. No entanto, mais do que isso: pode-se pensar na pedra enquanto o próprio enigma – e não é muito lembrar que, 21 anos mais tarde, Drummond lançaria um livro que contém enigma em seu título, *Claro enigma*. Assim sendo, pondera Vilaça (2012, p. 108), se cabe à pedra simbolizar o peso dos empecilhos que cruzam o nosso caminho neste mundo, é também o objeto que “se fixará para sempre ‘na vida de minhas retinas tão fatigadas’”. Chama a atenção o pesquisador para o fato de que, em tese, as retinas do poeta não estão assim tão fatigadas, pois estava ele com menos de trinta anos na época da composição do poema.

Porém, essa questão não importa, uma vez que “o cansaço desse jovem poeta parece um tanto precoce, mas é também profético: a pedra, primeiro enigma, se desdobrará em outras tantas formas que se interporão entre o poeta e seus desejos” (VILAÇA, 2012, p. 108). Toda essa questão é evocada para lembrar que, ao usar a interposição da pedra que aparece, repetidas vezes no poema, no meio do caminho, torna possível que se pense “o sentido artístico da aparição de um enigma” (VILAÇA, 2012, p. 108). Talvez por isso mesmo a aparição inesperada de uma pedra provoca que pensemos em um desencontro, pautado pela procura de sentido nos desafios comuns da própria existência humana.

Sob esse viés, pode-se recorrer aos dizeres de Antônio Jackson de Souza Brandão, Álvaro Cardoso Gomes e Maria Auxiliadora Baseio (2015), quando discutem acerca do poema e do efeito provocado no leitor por meio da repetição dos termos “pedra” e “no meio do caminho”. Na compreensão dos estudiosos, pode-se pensar na pedra a partir da concepção de um evento que se repete sem parar, como acontece com a rotina, em que se tem sempre o mesmo acontecimento. Essa mesmice acarreta, claro, o tédio. Dessa forma, compreende-se que

Exemplar em seu despojamento, o poema organiza-se entre a estaticidade do termo “pedra” e a sugestão de movimento dado por “caminho”, ambos mediatizados pelo sujeito, que os fixa nas “retinas fatigadas”. Mundo vazio este: a reiteração de “pedra” acentua a sua mesmice, o que provoca em consequência o esvaziamento do sujeito, cuja memória é como que bloqueada pela imagem reiterada: “pedra no meio do caminho”. A falta de sentido da vida está neste obstáculo que inviabiliza a caminhada, mas também se oferece na consciência em branco do poeta, que se bloqueia para tudo o mais, já que a existência somente lhe oferece a repetitiva imagem. (BRANDÃO; GOMES; BASEIO, 2015, p. 295)

Por outro lado, se a pedra pode significar a mesmice da vida, bem como a repetição na rotina, é também possível pensá-la como símbolo da linguagem adotada pelos modernistas brasileiros. Assim sendo, lembra Sträter (2004), pode-se pensar na pedra como o símbolo de uma questão central para Drummond, relacionada exatamente aos modernistas. A pergunta é: “o problema artístico-estético se colocou da seguinte forma, e presumivelmente, não só para ele: como percorrer, sem tropeçar, o caminho pedregoso para a modernidade?” (STRÄTER, 2004, p. 32). Como resposta, Sträter (2004) recorre aos dizeres do importante crítico brasileiro Antonio Candido, de modo que é possível associar a pedra ao próprio emprego do termo *gauche*, discutido na seção passada, quando o “Poema de sete faces” foi o tema central de nossa investigação. Isso porque, da mesma maneira como *gauche* representava o destino do poeta que, periférico, precisaria lutar para ter um espaço na poesia ocidental, ocupado especialmente pelos europeus, “a pedra imóvel e irritante seria então a Europa, com sua influência atual e passada, a tradição nefasta de um país ainda sob o signo da colonização” (STRÄTER, 2004, p. 32).

Note, então, a maneira como a escrita de Drummond sofre influência do combate estabelecido entre os modernistas e a poesia de influência europeia, em busca de uma identidade própria, nacional. O mesmo princípio pode ser notado em outro poema antológico do poeta mineiro, que, da mesma maneira como “No meio do caminho”, conta com um curioso jogo de palavras, capaz de intrigar o leitor. Estamos falando de “Cota zero”, também presente em *Alguma poesia*:

Cota zero

Stop.

A vida parou

ou foi o automóvel?

(ANDRADE, 2002, p. 91)

Observe a maneira como, em um poema curto, com apenas três versos organizados em uma única estrofe, Drummond tem condições de refletir acerca da modernidade. Mais do que isso, em apenas três versos, comenta Helmut Siepmann (2003), Drummond tece uma séria crítica social e existencial ao estabelecer uma comparação entre o automóvel, objeto mecânico, e a própria vida, princípio que, supostamente, não deveria ser mecanizado e sim vivido. Corrobora a afirmativa de Siepmann (2003) os dizeres de Davi Arrigucci Júnior (2010):

Assim, por exemplo, num poema mínimo como “Cota zero” (“Stop./ A vida parou/ ou foi o automóvel?”), a atitude de avaliação implicada no título e o tom interrogativo com que ela se desenvolve, no qual contrastam perspectivas diversas sobre coisas muito diferentes, põem em movimento reflexivo os ritmos opostos da província e da cidade grande, da existência arrastada e da máquina, do atraso e do moderno, mas também da cota de vida e de morte que um ícone da vida moderna como o automóvel introduz na avaliação da própria existência. Mínimo, mas complexo. (Arrigucci Júnior, (2010, p. 34)

Portanto, observe a crítica feita por Drummond à mecanização da vida, como se estivéssemos todos dentro de um automóvel que, quando para, torna possível pensar que a nossa própria existência terrena fora interrompida. Da mesma maneira como tece uma crítica ao procedimento de mecanização da vivência humana, é possível mencionar o poema “O sobrevivente”, no qual se encontra elementos históricos, como a referência à Primeira Guerra Mundial, e também aos feitos humanos. Confira o poema a seguir:

O sobrevivente

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da [humanidade].
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira [poesia].
O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.
Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais [simples].

Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a O Jornal que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.

Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.

E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)

(DRUMMOND, 2002, p. 83)

Em “O sobrevivente”, estamos diante de uma crítica tecida por Drummond acerca da mecanização da vida. Em um primeiro momento, observe a maneira como invenções extremamente revolucionárias, inexistentes ainda no século XXI em que estamos, são mencionadas: para fumar, não é preciso mais um charuto, apenas apertar um botão; os paletós são abotoados não por mãos humanas, mas pela eletricidade, poupando esforços desnecessários; o amor não precisa mais de outra pessoa para se concretizar, apenas de um objeto eletrônico sem fio; e, por fim, os alimentos passam a ser digeridos em um local específico que não o próprio estômago. Note, então, como todas as invenções mencionadas pelo poeta são revolucionárias, de modo a se pensar que, se estamos em um mundo tão rico em criações tecnológicas, o comportamento humano, por regra, também deve ser condizente com as evoluções, sendo, portanto, impecável.

Para a nossa surpresa, contudo, Drummond lança mão da quebra de expectativa: se a ciência se encontra revolucionária, o comportamento humano é pautado por uma selvageria fora do comum. Observe a maneira como, logo depois de mencionar todos os elementos da revolução tecnológica, é-se informado acerca do comportamento brutal que acomete toda a humanidade. Isso porque “os homens não melhoram”, matando uns aos outros como se nada fossem ou, como diria o poeta, como percevejos, insetos sem qualquer importância na vida prática. Desse modo, ainda que sem dizer de maneira clara, o poema lança ao leitor uma provocação: do que adianta tantos avanços tecnológicos se o homem permanece tão selvagem quanto no passado?

Esse questionamento vem acompanhado da própria incapacidade da escrita poética, uma vez que “O sobrevivente” tem em sua primeira estrofe a seguinte provocação: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade. / Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia” (DRUMMOND, 2002, p. 83). Esteja atento ao fato de que, embora diga ser impossível escrever um poema, logo na primeira estrofe, o poeta reconhece, ao seu final, ter escrito um, ainda que a constatação esteja, de certa forma, disfarçada por parênteses: “(Desconfio que escrevi um poema.)” (DRUMMOND, 2002, p. 83). Para compreender tal particularidade, é preciso estar atento aos acontecimentos históricos, centrais para a compreensão do poema.

O primeiro deles é o fato de que, também na primeira estrofe, depara-se com a seguinte constatação: “O último trovador morreu em 1914. / Tinha um nome de que ninguém se lembra mais” (DRUMMOND, 2002, p. 83). Há aqui uma clara referência aos feitos da Primeira Guerra Mundial, conflito iniciado em 1914 e concluído em 1918. O confronto, fundamental para o desenrolar dos acontecimentos históricos do século XX, especialmente a Segunda Guerra Mundial, foi motivado por uma série de tensões que, juntas, tornaram insuportáveis a manutenção da paz na Europa, onde ocorreu as batalhas. Pode-se citar como uma das causas das disputas imperialistas. Unificada depois da segunda metade do século XIX, a Alemanha passa a ficar em busca de colônias para explorar, na África e na Ásia, comportamento que chama a atenção da França e de outros países, que passam a se ver ameaçados pelo poder alemão.

Apesar da gravidade de todo o conflito, a gota d'água para o acontecimento da Primeira Guerra Mundial é o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando, herdeiro do trono da Áustria-Hungria, e sua esposa, Sofia, que estavam em visita em Sarajevo, capital da Bósnia, em 1914, exatamente o ano em que se dá o início da guerra e que é mencionado por Drummond como o ano da morte do “último trovador”. Com o assassinato do arquiduque, o império da Áustria-Hungria inicia uma ofensiva contra a Bósnia. O acontecimento foi a razão que faltava para o início de uma luta sangrenta entre a Tríplice Entente, formada principalmente pela Rússia, Grã-Bretanha e França, com o apoio dos Estados Unidos e até mesmo do Brasil, e a Tríplice Aliança, constituída pela Alemanha, Áustria-Hungria, Império Otomano e Itália – que adere ao grupo em 1915.

Portanto, pode-se afirmar que, em “O sobrevivente”, temos uma referência direta aos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial. Importa lembrar que o livro é publicado em 1930, sendo, então, 15 anos mais jovem do que os acontecimentos que culminariam em outro grande conflito, a Segunda Guerra Mundial. Tendo consciência, nesse sentido, que os acontecimentos ocorridos em 1914 foram o estopim para o início da Primeira Guerra, pode-se considerar de duas formas o “último trovador”, que, morto, ninguém mais se lembra o nome, segundo os versos. Na primeira delas, considera-se que “o último trovador” era Francisco Ferdinando, o arquiduque assassinado. A hipótese faz sentido se levarmos em consideração que é exatamente em razão de sua morte que a guerra tem início, implicando, assim, na impossibilidade de se escrever poesia.

Nesse caso, não é muito lembrar que o Trovadorismo é uma das mais conhecidas formas ocidentais de se fazer poesia, surgido ainda no século XVI. Assim

sendo, como o poeta trata, em “O sobrevivente”, da impossibilidade de se escrever poesia depois dos eventos de 1914, quando se dá a morte do último trovador, pode-se cogitar que, no cenário proposto pelo poeta, Ferdinand, quando morreu, levou com ele não só a paz da Europa do começo do século XX, como, ainda, a possibilidade de se compor versos. Essa alternativa termina por nos ajudar a compreender a segunda hipótese de leitura levantada para encarnar “o último trovador” mencionado por Drummond: é possível pensá-lo como a própria paz do mundo. Portanto, quando, em 1914, estourou a guerra, ficou impossível compor versos. Com essa alternativa de leitura, exclui-se os acontecimentos envolvendo Ferdinand e se concentra, apenas, nos conflitos responsáveis pelo estouro da guerra. Assim, o “último trovador” seria a paz que havia na Europa antes da guerra.

Observe que há, no poema, um conflito. Ora, se o último trovador morreu em 1914, ninguém mais escreve poesia. No entanto, ainda assim, ao término de toda a escrita, a voz poética, em um verso-estrofe, formado apenas pelas palavras “Desconfio que escrevi um poema”, reconhece que escreveu um poema, ainda que, no começo do texto, a sua impossibilidade havia sido considerada. Nesse sentido, observe a força da própria escrita poética, uma vez que, mesmo impossível de se compor um poema, ainda é possível lutar contra as adversidades e escrever poesia. Dessa forma, é-se provocado a pensar nas palavras de Marcelo Ferraz de Paula (2019):

No poema em análise temos, sem dúvida, um dos mais “puros” e contundentes representantes da segunda vertente. Há em “O sobrevivente” uma objeção total aos símbolos modernos ligados à tecnologia. Sem nenhuma compensação, a modernidade é figurada em sua face opressora, trazendo desumanização, reduzindo ao mecanicismo robótico as relações afetivas e eliminando qualquer possibilidade de contemplação poética da realidade. No desenvolvimento desse mundo desolador, os valores tradicionalmente associados à poesia – a delicadeza, a paciência, o rigor, a reflexão, a harmonia – são implodidos, mostrando-se inconciliáveis com o mundo da técnica que emerge da guerra que ele mesmo pariu, a começar pela completa ausência deles na composição do próprio texto que lemos, ele mesmo composto numa linguagem propositalmente descarnada. (PAULA, 2019, p. 73)

A partir das palavras do estudioso é inegável pensar no sobrevivente do título do poema não apenas como alguém que viveu no período da guerra, situação por si só bastante difícil, mesmo quando não se está na Europa, solo onde todo o conflito ocorreu, mas também como alguém capaz de viver em meio a tanto feito techno-

lógico desumanizante, como os mencionados na segunda estrofe do texto poético. Dessa maneira, a sobrevivência está atrelada não apenas aos acontecimentos históricos do começo do século XX, como também à revolução tecnológica pouco humanizada a qual a sociedade está submetida.

4. O mundo às avessas de Drummond: a subversão da quadrilha junina e do Papai Noel

Por tratar de assuntos típicos do cotidiano, *Alguma poesia* também apresenta ao leitor poemas centrados nos encontros e desencontros da vida, algo realçado especialmente por outro poema antológico de Drummond, “Quadrilha”. Menciona-se o poema logo a seguir:

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.
(DRUMMOND, 2002, p. ??)

Possivelmente escrito em 1927, “Quadrilha” é um poema que apresenta, de certa forma, a definição de encontros e desencontros em nossa vida cotidiana. Isso porque o amor jamais é correspondido por nenhum dos personagens, concentrados a amarem sozinhos aqueles que não sentem o mesmo por eles. Escrito com uma só estrofe, é possível notar que, depois de mencionar Lili, a personagem que não amava ninguém, na segunda metade do bloco poético, tem-se, de certa forma, uma reviravolta, em que ficam-se sabendo o destino de cada um dos envolvidos na quadrilha. Nessa segunda parte, é-se informado de que cada personagem seguiu um caminho, sendo para alguns um destino trágico, como o falecimento de Raimundo e Joaquim, por desastre e por meio do suicídio, respectivamente, ou um caminho comum a vida de todos, como o casamento de Lili com um rapaz que não estava na história – o que comprova que Lili é, possivelmente, a personagem mais alheia aos acontecimentos relatados em “Quadrilha”, pois é ela quem não amava nenhum dos envolvidos e que se casa com alguém de fora do grupo.

Pode-se considerar “Quadrilha”, nas palavras de Brandão, Gomes e Baseio (2015), como um poema que procura repetir o ritmo de uma música, como se

acontece nas quadrilhas das festas juninas, em que os pares dançam em conjunto, vez ou outra trocando de parceiro ao sabor da canção. Contudo, há de se notar que a quadrilha aqui não repete a alegria das danças das festas juninas, comumente repletas de brincadeiras, comida e alegria. No poema, ao contrário, o que se tem é uma série de desencontros acompanhados por problemas pessoais. Nessa quadrilha subvertida,

A ideia de desencontro, nos versos seguintes, é acrescida com a imagem da dispersão das personagens. Mas não só isto: a dispersão, acompanhada de desgraças pessoais, tem um componente irônico na intromissão do personagem estranho. O amor então acontece fora do amor (“Lili não amava ninguém”) e fora da história: o J. Pinto não tem nome, escondendo-se atrás do seu anódino e anônimo emblema, o J. Se a ideia original da quadrilha implica aproximação dos pares e comunhão numa festa, esta aqui é, portanto, subvertida, porque leva ao desencontro. Assim, as relações humanas parecem mediatizadas por obstáculos que impedem os encontros. O viver configura-se como um difícil caminhar, sem a glória final de um paraíso ou um ideal a ser conquistado. (BRANDÃO; GOMES; BASEIO, 2015, p. 294-295)

Assim sendo, é importante ter em mente que há, em “Quadrilha”, uma reflexão acerca das relações humanas, por vezes atravessadas por obstáculos que impedem o seu encontro. São os encontros e os desencontros que permeiam a nossa vida, algo tão inerente ao humano. O mesmo se faz notar em “Papai Noel às avessas”, em que, ao evocar como personagem central o Papai Noel, Drummond coloca em prática o que é compreendido pelo crítico brasileiro Antonio Candido como a caracterização do obstáculo e o desencontro, uma espécie de mundo avesso.

Cita-se aqui o poema:

Papai Noel às avessas

Papai Noel entrou pela porta dos fundos
 (no Brasil as chaminés não são praticáveis),
 entrou cauteloso que nem marido depois da farra.
 Tateando na escuridão torceu o computador
 e a eletricidade bateu nas coisas resignadas,
 coisas que continuavam coisas no mistério do Natal.

Papai Noel explorou a cozinha com olhos espertos,
achou um queijo e comeu.

Depois tirou do bolso um cigarro que não quis acender.
Teve medo talvez de pegar fogo nas barbas postiças
(no Brasil os Papai-Noéis são todos de cara raspada)
e avançou pelo corredor branco de luar.
Aquele quarto é o das crianças.
Papai entrou compenetrado.

Os meninos dormiam sonhando outros natais muito mais lindos
mas os sapatos deles estavam cheinhos de brinquedos
soldados mulheres elefantes navios
e um presidente de república de celulóide.

Papai Noel agachou-se e recolheu aquilo tudo
no interminável lenço vermelho de alcobaça.
Fez a trouxa e deu o nó, mas apertou tanto
que lá dentro mulheres elefantes soldados presidente brigavam por causa do aperto.

Os pequenos continuavam dormindo.
Longe um galo comunicou o nascimento de Cristo.
Papai Noel voltou de manso para a cozinha,
apagou a luz, saiu pela porta dos fundos.

Na horta, o luar de Natal abençoava os legumes.
(DRUMMOND, 2002, p. 77-78)

Em um primeiro momento, observe o deslocamento proposto por Drummond. Isso porque a figura do Papai Noel, mesmo no imaginário brasileiro, tropical, tem por hábito entrar na casa das pessoas pela chaminé. A estratégia, em si, faz certo sentido se pensarmos que no Hemisfério Norte, onde está a Europa e os Estados Unidos, é inverno em dezembro, tornando quase uma questão de sobrevivência o uso do recurso. No Brasil, contudo, em dezembro estamos em pleno verão, caracterizado pelo aumento da temperatura e das chuvas, situação impraticável

para o uso das chaminés. Além disso, não é comum o uso da chaminé na engenharia de nossas casas, o que leva o Papai Noel de Drummond a usar a porta dos fundos, como um intruso que invade a casa.

Também o visual da mítica figura respeita uma lógica inversa da que estamos acostumados. Se o Papai Noel do imaginário tem uma barba farta e feliz, aqui a sua barba é postiça, pois “no Brasil os Papai-Noéis são todos de cara raspada” (DRUMMOND, 2002, p. 77). É exatamente a barba postiça, colocada com o intuito de manter o visual conforme a imaginação da sociedade, que impede o personagem de acender um cigarro enquanto visita a casa das crianças que, inocentemente, adormecem, tendo presentes em seus sapatos. Observe aqui a ironia usada pelo poeta. É sabido por todos que, para receber o presente do bom velhinho, é essencial colocar o sapato, espécie de código mágico. Note que, no caso das crianças do poema, os calçados ali depositados já estão cheios de presentes. E aí que acontece a principal subversão do personagem.

Isso porque o Papai Noel de Drummond é um ladrão. Ao contrário do que acontece em nosso imaginário infantil, em que o bom velhinho premia com brinquedos as crianças que se comportaram bem ao longo do ano, a figura no texto poético tem o propósito de roubar os brinquedos. É por isso que, afirma Candido (2004, p. 77), “desde o início, pois era visível na poesia de Drummond a ideia de que, para usar a expressão de um personagem de Eça de Queirós, vivemos num ‘mundo muito mal feito’”. Por conta disso, nota-se que o perverso Papai Noel trata de roubar as crianças, mas não é descoberto. Pelo contrário, tudo se encontra na maior normalidade. Ironicamente, depois do assalto do Papai Noel a casa de crianças inocentes, “na horta, o luar de Natal abençoava os legumes” (DRUMMOND, 2002, p. 78), ou seja, o Natal continua, mesmo depois do roubo do presente dos pequenos.

5. A ideia de poesia para Drummond

Como já foi discutido nesta análise, é notável a influência dos modernistas na composição de *Alguma poesia*. Esse princípio se faz notar na própria ideia de poesia presente na obra, dominada pela “ideia de que a poesia vem de fora” (CANDIDO, 2004, p. 87), isto é, a poesia é provocada pelo exterior. Essa proposta dialoga com a “reconsideração do mundo graças à qual os modernistas romperam com as convenções acadêmicas” (CANDIDO, 2004, p. 87). É possível verificar essa característica especialmente em “Poesia”:

Poesia

Gastei uma hora pensando em um verso
que a pena não quer escrever.

No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.

Ele está cá dentro
e não quer sair.

Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

(DRUMMOND, 2002, p. 65)

É em “Poesia” que, conforme realça Antonio Candido (2004), torna-se evidente a condição de rompimento das convenções acadêmicas, tal como proposto pelos modernistas. No poema, faz-se notar como Drummond começa “por integrar-se nesta orientação, fazendo o valor da poesia confundir-se com o sentimento poético e reduzindo em consequência o poema a um simples condutor” (CANDIDO, 2004, p. 87). Dessa maneira, é evidente no poema a maneira como a poesia se encontra pronta, dentro dele, algo realçado pelos versos: “no entanto ele está cá dentro / inquieto, vivo” (DRUMMOND, 2002, p. 65) – o que transmite a ideia de que a poesia está viva dentro do autor, apenas no aguardo do momento certo para ser escrita.

No entanto, o poema apresenta o embate entre criador e criatura, uma vez que os versos, embora dentro do autor, “não quer sair” (DRUMMOND, 2002, p. 65). Ao verso que não quer sair, compreende-se que permanece presente na vida do poeta, pois é capaz de inundar “minha vida inteira” (DRUMMOND, 2002, p. 65), como dá a entender o final do texto. Assim sendo, o processo de criação vem de dentro, a partir de sua percepção do mundo exterior, sendo produzida a partir do que é compreendido por Candido (2004) como o estímulo do assunto. Seria como se o poeta tivesse a poesia tatuada na essência do seu ser, de modo a precisar de apenas um estímulo externo para que ela chegue ao mundo.

A mesma condição é notada em “Poema que aconteceu”, também de *Alguns poemas*. É nele em que “a poesia parece (para usar uma definição dessa fase) ‘acontecer’ sob o estímulo do assunto, de tal maneira que lhe é coextensiva” (CANDIDO, 2004, p. 87). Com efeito, como a poesia faz parte do poeta, como se fez notar nos versos de “Poesia”, a sua evocação se dá a partir de um mero registro da emoção ou mesmo da percepção dos acontecimentos corriqueiros do cotidiano, um dos principais temas do livro em questão. Com isso, cita-se aqui “Poema que aconteceu”:

Poema que aconteceu

Nenhum desejo neste domingo
 nenhum problema nesta vida
 o mundo parou de repente
 os homens ficaram calados
 domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema
 não sabe o que está escrevendo
 mas é possível que se soubesse
 nem ligasse.

(DRUMMOND, 2002, p. 51)

Nota-se que um domingo corriqueiro, sem grandes novidades, é o ponto de partida para a escrita do texto poético. De tão comum, o sujeito poético não tem qualquer desejo para o referido dia da semana, de modo a se viver um momento em que não se sente qualquer tipo de desejo ou vive qualquer problema. É como se o mundo estivesse parado, em suspensão, cenário pautado pelo silêncio que, como num dia comum, não incomoda e nem acolhe. É nesse ambiente, como se não fosse possível nem sequer diferenciar o começo do fim do dia, tamanha a sua capacidade em ser ordinário, que se dá a concepção do poema em pauta.

É nesse cenário de tédio, em que nada especial acontece, que o poeta inicia a escrita do texto. Observe que, ao mencionar o procedimento da composição poética, Drummond não se furta em afirmar que é a própria mão que escreve e não ele próprio. Com isso, tem-se condições de perceber que a poesia se encontra tão presente no interior do seu autor que a sua escrita se dá sem a sua percepção, isto é, “faz-se pelo simples registro da emoção ou da percepção” (CANDIDO, 2004, p. 87). O mesmo pode ser percebido em “Explicação”, no qual o ato de escrever poesia passa a ficar associado a uma “espécie de desabafo que se justifica pelo prazer, o alívio ou a atividade que proporciona” (CANDIDO, 2004, p. 88). Essa particularidade encontra-se clara nas primeiras estrofes do texto poético, mencionadas a seguir:

Explicação

Meu verso é minha consolação.
 Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.
 Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,
 folha de taioba, pouco importa: tudo serve.

Para louvar a Deus como para aliviar o peito,
queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos
é que faço meu verso. E meu verso me agrada.

Meu verso me agrada sempre...

Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota
mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota.

Eu bem me entendo.

Não sou alegre. Sou até muito triste.

A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole, preguiçosa.

Há dias em que ando na rua de olhos baixos
para que ninguém desconfie, ninguém perceba
que passei a noite inteira chorando.

Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...

saio desanimado.

Ah, ser filho de fazendeiro!

A beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.

E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.

Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.

A casa colonial da fazenda também era...

No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

(DRUMMOND, 2002, p. 113-114)

É interessante perceber no excerto selecionado para esta análise que o próprio Drummond se coloca como personagem. É ele que se sente aliviado quando acontece a escrita poética, a responsável por consolá-lo. Aliás, a sua necessidade de escrever é vista como algo viciante, como é tomar cachaça – deve-se lembrar do ditado antigo usado com frequência pelos mais velhos quando se está diante de alguma atividade que lhe trazem muito gosto, é nesse momento que dizem “é a minha cachaça”. Portanto, a escrita, para Drummond, é como algo viciante que lhe dá prazer. E, nesse processo, qualquer assunto é possível de ser transformado em poesia, seja um texto mais elevado, necessário para louvar a Deus, ou alguma

composição mais banal, concebida para aliviar as agruras que estão no coração humano, como “queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos” (DRUMMOND, 2002, p. 113).

Ao término de tudo, conclui o poeta, “é que faço meu verso. E meu verso me agrada” (DRUMMOND, 2002, p. 113), isto é, o poeta sente-se feliz com a sua produção literária. Talvez por conta de tal satisfação, a voz poética sente-se livre para revelar que qualquer momento da vida oferece subsídio para a escrita, seja quando se sente mais livre, ocasião em que os versos assumem certo “ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota” (DRUMMOND, 2002, p. 113) ou quando a tristeza, sentimento comum ao simples ato de ser humano, atinge o seu coração. É aí que o poeta assume não ser uma pessoa alegre; ao contrário, é “até muito triste” (DRUMMOND, 2002, p. 113). Observe que, a partir dessa constatação, tendo como ponto de partida a oposição felicidade e tristeza, é-se introduzido a uma outra dualidade, apresentada de modo a aproveitar a faceta contraditória da vida: o urbano e o interior.

Assim, em certo ponto do poema, a voz poética conta-nos a respeito da vida do campo – “Ah, ser filho de fazendeiro!” –, mas, de modo a justificar a tristeza que por vezes sente, comenta da sensação de inadequação nutrida por ele nos centros urbanos: “E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria. / Aquela casa de nove andares comerciais / é muito interessante. / A casa colonial da fazenda também era... (DRUMMOND, 2002, p. 114). É aí que a oposição aparece. Enquanto está na cidade urbanizada, o sujeito poético é invadido pela saudade do interior, onde, acredita, é “sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de”, mas, como ironia, quando está no interior também sente falta da cidade: “No elevador penso na roça, / na roça penso no elevador” (DRUMMOND, 2002, p. 114). Há uma insatisfação jamais solucionada.

De acordo com a concepção de Ivan Marques (2009, p. 100), é possível compreender o impasse vivido pelo sujeito poético, entre a roça e o elevador, como “a divisão entre o passado rural, primitivo, e o presente urbano, moderno”. Mais do que isso. Em seus versos, é possível encontrar uma discussão entre a literatura nacional e a europeia, de modo a colocar em prática os princípios modernistas da recusa de uma influência externa para a composição literária. Com efeito, chama-se a atenção para a próxima estrofe de “Explicação”, que, ao contrário de “Poema que aconteceu” e “Poesia”, conta com um número maior de versos:

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.

Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.

A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente.

O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.

Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,

lê o seu jornal, mete a língua no governo,

queixa-se da vida (a vida está tão cara)

e no fim dá certo.

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.

Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?

(DRUMMOND, 2002, p. 114)

Observe a maneira como os versos colocam em prática o que é compreendido por Marques (2009) como a oscilação entre o nacionalismo e o que é universal, representado especialmente pela menção à Europa e aos seus cidadãos, como os italianos e os franceses. Há, então, “uma drástica recusa do Velho Mundo, movida, ao que parece, por uma percepção cada vez mais aguçada das influências ou determinações locais sobre a formação do poeta” (MARQUES, 2009, p. 100). Note, assim, como se dá a recusa de tudo o que vem da Europa, de maneira a preferir o que se tem em território nacional. É preciso se atentar, nesse sentido, para a maneira como o poeta realça os pontos positivos da vida no Brasil, onde “aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só, / lê o seu jornal, mete a língua no governo, / queixa-se da vida (a vida está tão cara) / e no fim dá certo” (DRUMMOND, 2002, p. 114). A mesma recusa, sabe-se, é um dos pontos centrais do modernismo, concentrado em valorizar os aspectos nacionais da nossa literatura, sem a influência da Europa.

A questão nacional encontra-se presente também em “Fuga”, cujos versos são mencionados a seguir:

Fuga

As atitudes inefáveis,

os inexprimíveis delíquios,

êxtases, espasmos, beatitudes

não são possíveis no Brasil.

O poeta vai enchendo a mala,
põe camisas, punhos, loções,
um exemplo da *Imitação*
e parte para outros rumos.

A vaia amarela dos papagaios
rompe o silêncio da despedida.
– Se eu tivesse cinco mil pernas
(diz ele) fugia com todas elas.

Povo feio, moreno, bruto,
Não respeita meu fraque preto.
Na Europa reina a geometria
E todo mundo anda – como eu – de luto.

Estou de luto por Anatole
France, o de *Thaïs*, joia soberba.
Não há cocaína, não há morfina
igual a essa divina
papa-fina.

Vou perder-me nas mil orgias
do pensamento greco-latino
Museus! estátuas! catedrais!
O Brasil só tem canibais.

Dito isto fechou-se em copas.
Joga-lhe um mico uma banana,
por um tico não vai ao fundo.

Enquanto os bárbaros sem barbas
sob o Cruzeiro do Sul
se entregam perdidamente
sem anatólios nem capitólios
aos deboches americanos.
(DRUMMOND, 2002, p. 73-74)

Um dos principais pontos que chama a atenção na composição poética em questão é o fato de que, compreende Marques (2009, p. 99), há nele uma “identidade nacional que reproduz, com maior distanciamento, a hesitação entre a busca do exílio e o sentimento de nostalgia”. Para tanto, Drummond compõe um personagem, chamado de poeta, que, enquanto faz as malas para sair do país, o seu pensamento é invadido por suas preferências estéticas, centradas em produtos característicos da própria Europa, como o fraque, o pensamento greco-latino, os museus e as catedrais. Em um movimento contrário ao que se vê em “Explicação”, dessa forma, o poeta de “Fuga” mostra sua clara preferência pela Europa, deixando de lado as questões nacionais, uma vez que “o Brasil só tem canibais” (DRUMMOND, 2002, p. 74).

Em recorrência aos dizeres de Walther Castelli Júnior (s/d), é possível notar que há uma série de críticas proporcionadas pela leitura de “Fuga”. A principal delas está em sua tentativa de fazer uma releitura do escapismo romântico. Observe que o poeta do texto em questão sente a necessidade de um isolamento, de se afastar das pessoas e do seu próprio povo, de modo a realçar o seu intelecto, que, acredita de maneira esnobe, é incompatível ao do brasileiro. Bastante arrogante, a postura do homem representa “o vanguardismo tomado de empréstimo à Europa. Enfim, as alienações estéticas de toda estirpe” (CASTELLI JÚNIOR, s/d, s/p).

Ao lado disso, enquanto assume essa postura alienada de valorização do que vem de fora e não de dentro – o que vai totalmente na contramão do que é defendido pelos modernistas – o poeta de “Fuga” termina por se assumir como uma espécie de versão avessa de “Canção do exílio”, famoso poema escrito por Gonçalves Dias, em que se tem os dizeres “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá; / As aves, que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá”. Assim sendo, ao se assumir como uma versão oposta da verificada no clássico poema de Gonçalves Dias – escrito, inclusive, enquanto o autor estava exilado –, “Fuga” apresenta o que Mendes (2009) compreende como:

O poema começa pelo que o país natal não tem, ecoando as negativas dos outros poemas, e logo diz, sem pudores, que “O Brasil só tem canibais”. Em compensação, o que possui a Europa? Geometria, luto, museus, catedrais – e o famigerado Anatole, que recebe pesada ironia. (MENDES, 2009, p. 100)

Portanto, a partir do comentário de Mendes (2009), é possível perceber que, embora o poema se concentre, no começo, a apontar aspectos negativos de nosso

país, em comparação com a Europa, quando o Velho Continente é retratado não são pontos positivos o que se tem. No caso da Europa, então, percebe-se que, na concepção do poeta, há a geometria, isto é, é pautado pela lógica. Ao lado do excesso de lógica, encontram-se o luto, condição por si só desagradável e infeliz, assim como a maneira como se dá a menção a Anatole France, escritor francês. Observe que o autor, falecido em 1924, é mencionado de maneira debochada, de modo a mostrar como a morte de um desconhecido é capaz de abalar o poeta do texto, que, ali, estava de luto pela sua partida.

Por conta da postura pedante do poeta de “Fuga”, não parece muito considerá-lo uma espécie de crítica ao “intelectual brasileiro forjado” (MENDES, 2009, p. 100). Esse tipo de intelectual, sabe-se, é caracterizado pela busca em parecer sempre melhor do que os outros, sempre mais sofisticado do que a nação a que pertence. Por conta disso, nada produzido dentro do território nacional o satisfaz, uma vez que o seu padrão de qualidade é pautado por princípios de outra região, principalmente a Europa. Obviamente, esse tipo de intelectual pouco tem a acrescentar a qualquer tipo de sistema e é por isso mesmo que se torna alvo da crítica feita por Drummond, cheia de ironia.

Também é irônico o tom adotado pelo poeta em “Política literária”, dedicado a Manuel Bandeira, modernista e amigo de Drummond:

Política literária

O poeta municipal
discute com o poeta estadual
qual deles é capaz de bater o poeta federal.

Enquanto isso o poeta federal
tira ouro do nariz.
(DRUMMOND, 2002, p. 43)

Observe que, enquanto o poeta municipal gasta a sua energia discutindo com o poeta estadual, tendo como ponto central do debate qual deles consegue ter a mesma qualidade do trabalho poético do poeta federal, o poeta federal pouco importa. Há no texto, então, conforme o entendimento de Wilberth Salgueiro (2009, p. 05), “a irreverência do modernista capaz de ironizar a emulação poética, a partir de uma cômica hierarquia entre poetas”. Na concepção dos poetas municipal e estadual, é o federal o dono da posição localizada no

topo da hierarquia. Enquanto os dois poetas discutem, então, cabe ao federal ignorar tudo ao seu redor, concentrado principalmente na sua capacidade de fazer dinheiro.

Isso porque, ainda conforme a leitura proposta por Salgueiro (2009), o poeta federal atua como uma espécie de Midas no poema. Rei da Frígia, Midas é um personagem da mitologia grega, cuja história torna possível pensar acerca da ganância humana. Certo dia, depois de ajudar o pai de criação do deus Baco, o rei Midas recebe como recompensa o direito de pedir o que quisesse. O seu pedido, então, é o de transformar tudo o que toca em ouro, o que é facilmente concedido por Baco, mesmo sabendo que poderia causar ao rei inúmeros des-sabores. Um deles é talvez o mais óbvio: como alguém que transforma tudo em ouro poderá se alimentar? Foi exatamente esse o problema de Midas, que, quando voltou ao palácio, viu o seu banquete convertido em ouro. E é assim que algo supostamente benéfico se torna uma maldição.

No poema de Drummond, contudo, a habilidade de Midas do poeta federal está em outro aspecto do poder do personagem da mitologia grega. No caso, o poeta federal, enquanto os outros dois poetas gastam energia brigando para saber qual dos dois será como ele, não gasta qualquer tipo de esforço. Pelo contrário, ele é capaz de transformar lixo, como o que é retirado do nariz, em ouro. Dessa maneira, Drummond faz uma crítica severa àqueles que pensam a poesia como comércio. Também com o seu comentário, Drummond, “funcionário público desde 1929, denuncia disputas e vaidades no ígneo mundo das poéticas, à maneira das quadrilhas políticas” (SALGUEIRO, 2009, p. 05). E o poeta mineiro faz isso com muita ironia, atrelada a uma enorme capacidade em promover efeito cômico.

6. A ironia na menção de cidades do Brasil e do exterior

Bem mais suave do que a crítica proposta por Drummond no irônico “Política literária”, Drummond continua com sua proposta em se aproveitar do efeito cômico proporcionado pelas situações do cotidiano no poema “Cabaré mineiro”, em que o enfoque passa a ser o corpo da dançarina:

Cabaré Mineiro

A dançarina espanhola de Montes Claros
dança e redança na sala mestiça
Cem olhos morenos estão despindo
seu corpo gordo picado de mosquito.

Tem um sinal de bala na coxa direita,
 o riso postiço de um dente de ouro,
 mas é linda, linda, gorda e satisfeita.
 Como rebola as nádegas amarelas!
 Cem olhos brasileiros estão seguindo
 o balanço doce e mole de suas tetas....
 (DRUMMOND, 2002, p. 97)

Há no poema o intuito de produzir certo efeito cômico, especialmente quando se leva em consideração o cenário em que se passa os eventos apresentados no poema: uma dançarina espanhola encanta olhos mestiços em Montes Claros, cidade localizada no norte de Minas Gerais. O corpo da dançarina também é caracterizado de modo a misturar uma série de qualidades: o seu corpo encontra-se picado por um mosquito, a coxa direita tem uma marca de uma bala, o seu sorriso, postiço, tem um dente de ouro, e, para completar a composição, suas nádegas são amarelas. Observe a maneira como, para apresentar a dançarina espanhola de Montes Claros, o poeta lança mão do recurso da fragmentação, uma vez que apenas partes de seu corpo são introduzidas ao leitor. Nada sabemos, por exemplo, do seu rosto ou mesmo de sua expressão, a não ser o dente de ouro e que a sua dança é alegre.

É evidente, então, que há no poema certo elemento de mistério, uma vez que também não tomamos conhecimento da identidade daqueles que acompanham o espetáculo, a não ser que são cem olhos de homens mestiços – mas quem seriam? Conforme os dizeres de Vivaldo Andrade dos Santos (2006):

O elemento de mistério que caracteriza o objeto de desejo é construído sobre um estereótipo, representado pelo exotismo da identidade da dançarina (espanhola). O mesmo estereótipo se passa com os sujeitos desejantes em que apenas uma nota racial (o corpo mestiço, o corpo moreno) indica a identidade. (SANTOS, 2006, p. 188)

Note, então, como a construção dos envolvidos no poema é feita por meio de estereótipos, pautados pelo intuito de criar humor na cena ali representada. O mesmo efeito é observado em outro poema de *Alguma poesia*, “Sentimental”, em que o desejo pela mulher amada é introduzido ao leitor por meio de uma engraçada confusão envolvendo uma sopa de letrinhas, comida em que todo o alfabeto é usado para formar as letras do alfabeto, prato bastante comum para ser dado às crianças em fase de alfabetização.

Copia-se o poema a seguir:

Sentimental

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

– Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...

E há em todas as consciências um cartaz amarelo:

“Neste país é proibido sonhar.”

(DRUMMOND, 2002, p. 45)

Note como o poema se estrutura quase como uma pequena história. Em seu início, depara-se com o sujeito apaixonado que, pensando na mulher amada, na hora da refeição, começa a escrever o nome, usando, para isso, as letras do macarrão. Observe a maneira como a comida é usada como meio para se sentir mais próximo da amada, com o intuito de expressar a sua paixão. Com efeito, há, nesse sentido, certo lirismo, pois é inegável o romantismo da atitude do eu lírico. Ao mesmo tempo, da mesma maneira como o remédio pode ser também o veneno, é evidente certo rebaixamento do próprio ato de amar. Se nos textos clássicos o amor estava associado a grandes atos, na modernidade se encontra relacionado a algo banal, como se pode notar em um ato pouco elevado de tentar escrever o nome da figura amada com o macarrão no meio do jantar.

Para completar o cenário, o eu lírico encontra certa dificuldade em sua empreitada, tendo em vista que “desgraçadamente falta uma letra” (DRUMMOND, 2002, p. 45). O empecilho também coloca em evidência os pormenores do amor moderno, pois o entrave é também pequeno – ao contrário dos romances clássicos,

cheios de reviravoltas e impedimentos. Com todo o problema suscitado por uma simples sopa de letras, pode-se notar que o intuito no poema é provocar humor, tendo em suas mãos a ironia tão característica de Drummond. Completa o tom de deboche verificado no poema o momento em que outro personagem, oculto até então, aparece em cena para alertar o dono da voz poética por meio dos dizeres “– Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!”, aviso que é seguido pela irônica reflexão: “Neste país é proibido sonhar.” (DRUMMOND, 2002, p. 45)

A ironia prossegue como uma das principais características de *Alguma poesia*, evidenciada, inclusive, pela maneira como é feita as considerações sobre as cidades em “Lanterna mágica”. No conjunto de oito poemas, “o poeta flana pelas ruas das cidades, captando detalhes, impressões” (TAVARES, 2019, p. 86). Com efeito, somos apresentados às cidades de Belo Horizonte, Sabará, Caeté, Itabira, São João Del-Rei e Rio de Janeiro. Há, ainda, a Bahia e Nova Friburgo, duas localidades que são comentadas a partir de escritos de apenas uma linha, que, em razão de sua forma, assemelham-se a uma espécie de comentário.

Cita-se aqui o primeiro deles, Bahia, que transparece o senso de humor do poeta:

Bahia

É preciso fazer um poema sobre a Bahia...

Mas eu nunca fui lá
(DRUMMOND, 2002, p. 34)

Com os versos, Drummond explicita que, por nunca ter visitado o estado, encontra-se impossibilitado de escrever sobre ele, de modo a combinar humor e honestidade. Com outra proposta, “Nova Friburgo” continua a trilhar o mesmo caminho de “Bahia”, mas há nele uma proposta mais misteriosa do que a verificada no excerto anterior:

“Nova Friburgo”

Esqueci um ramo de flores no sobretudo.

(DRUMMOND, 2002, p. 33)

Nesse caso, deve-se levar em consideração que, ao contrário da Bahia, Drummond esteve em Nova Friburgo, onde estudou o colegial em um internato na cidade. De todo modo, compreende-se que há uma tentativa em rimar sobretudo com Friburgo, o que provoca certo humor. Ao lado disso, há também uma referência ao fato de que Nova Friburgo é conhecida pelo circuito das flores, composto pelas vastas plantações de rosas, hortênsias, crisântemos, entre outras. O sobretudo mencionado no verso fica por conta do clima frio da região.

Produzido em um movimento contrário ao observado em “Bahia” e em “Nova Friburgo”, os outros textos que compõem “Lanterna Mágica” são mais encorpados, deixando de manter a proposta de apenas uma ou duas linhas poéticas. Esse princípio se evidencia em “Caeté”, poema no qual, conforme Thaís Rocha Tavares (2019), Drummond atua como uma espécie de cineasta, de modo a apresentar a cidade de Caeté a partir de uma perspectiva quase cinematográfica:

Caeté

A igreja de costas para o trem.
Nuvens que são cabeça de santo.
Casas torcidas.
E a longa voz que sobe
que sobe do morro
que sobe...
(DRUMMOND, 2002, p. 31)

Observe a maneira como a construção do poema pode se relacionar ao título selecionado para o conjunto. Como defende Tavares (2019), lanterna mágica é o termo usado para se referir ao instrumento ótico criado antes do projetor de imagens. Há, então, uma menção técnica ao procedimento de captação de imagens, o que faz bastante sentido quando se pensa em sua postura preocupada em, inicialmente, construir o ambiente que será introduzido ao leitor. Como se estivesse segurando uma câmera, o poeta apresenta, inicialmente, a igreja, cujo trem passa atrás de sua estrutura. A partir daí a câmera se concentra na fumaça que sai da chaminé da locomotiva, que, ao se espalhar pelo céu, apresenta as casas torcidas.

É como se o poeta estivesse, dessa forma, segurando uma câmera, condição evidenciada especialmente pelo segundo verso. É nele em que é “possível visualizar com clareza, num ponto de vista de baixo para cima, o gesto de contemplação, de

mirar para o alto e perceber o monumento e as nuvens” (TAVARES, 2019, p. 86). A partir daí, mais uma vez, o poeta emprega o recurso da repetição, já notado em “No meio do caminho”, discutido no começo desta análise. A repetição se nota nas três vezes em que a palavra “sobe” se faz notar. Por meio do recurso, é possível perceber que a voz poética “sobe e o morro sobe, sugerindo uma ação contínua no espaço, prolongada no tempo. O som parece ir se afastando longinquamente” (TAVARES, 2019, p. 86-87).

Da mesma maneira como o som sobe, o poeta faz uso de uma espécie de zigue-zague na construção dos versos finais, tornando possível que se note uma espécie de “V” de lado. Com o efeito proporcionado, compreende Tavares (2019, p. 86), há o realce do “aspecto íngreme do morro de onde essa voz sobe”. Portanto, há uma tentativa de reproduzir, por meio dos versos finais, a forma do morro que assume a última imagem apresentada no poema.

Com uma proposta diferente de “Lanterna mágica”, “Elegia do rei de Sião” é ambientado fora do nosso país. Para a sua elaboração, o poeta compõe quase uma anedota, com direito a um protagonista e desdobramentos de suas ações. Veja-se, assim, o texto poético logo a seguir:

Elegia do Rei de Sião

Pobre rei de Sião que morreu de desgosto
 por não ter um filho varão.
 Pobre rei de bankok educado em Oxford,
 pequenino, bonito, decorativo,
 que morreu especialmente para nos comover.
 O filho que desejava, a Ásia não deu,
 e seu desejo de um filho era maior do que a Ásia.
 Pobre rei de Sião, que Camões não cantou.
 Amou três mulheres em vez de dez mil
 e nenhuma lhe deu um filho varão.
 De sua costela real nasceu uma pequenina siamesa.
 Ao vê-la, o rei caiu para trás como um europeu,
 adoeceu, bebeu um veneno terrível e morreu.

Seu coração enegreceu de repente,
 o corpo ficou todo fofo.

Depois queimaram o corpo fofo e o coração preto numa fogueira [esplêndida e a alma do rei de Sião fugiu entre os canais.

Pobre reizinho de Sião.

(DRUMMOND, 2002, p. 105)

Em um primeiro momento, importa esclarecer do que se trata uma elegia. Conforme o arrazoado pelo pesquisador brasileiro Massaud Moisés (2004), a elegia tem origem na Grécia Antiga, sendo depois cultivada com entusiasmo pelos componentes do Quinhentismo, especialmente o poeta português Luís Vaz de Camões, autor de *Os Lusíadas*. Não por acaso, o poeta é mencionado no texto em pauta, no verso “Pobre rei de Sião, que Camões não cantou” (DRUMMOND, 2002, p. 105), indício de que, entre todas as elegias compostas por Camões, o rei Sião não estava entre elas, sendo negligenciado pelo autor de *Os Lusíadas*. Obviamente essa falta, na vida do fictício rei do Sião, é mais um dos componentes de sua tragédia pessoal.

Pode-se considerar uma elegia todo tipo de texto concentrado em um tema triste. Mais do que isso. Segundo Moisés (2004, p. 139), o tema é “notadamente funéreo”, o que faz certo sentido se se pensar o tema proposto por Drummond em sua elegia: os dissabores vividos pelo rei de Sião. Portanto, é preciso compreender que, “no geral, ‘o assunto próprio da elegia são os sentimentos, especialmente dolorosos, que podem dizer-se naturais e comuns a todos os entes mortais, quais, por exemplo, os despertados pela ausência, por um amor mal correspondido, pela perda da pátria [...]’” (CARVALHO *apud* MOISÉS, 2004, p. 139).

Esse princípio se torna evidente na tragédia versificada no poema de Drummond, em que o rei não consegue realizar o seu propósito de vida de ter um filho homem – e não é muito lembrar que na história das realezas o filho homem é considerado a figura capaz de assegurar a linhagem nobre do reino. Possivelmente, entre os dramas dos reis incapazes de gerar um filho homem, o mais conhecido seja o do rei Henrique VIII, da dinastia Tudor da Inglaterra, que reinou no século XVI. A sua incapacidade de gerar um filho homem com a Rainha Catarina de Aragão desencadeou uma série de conflitos, culminando, inclusive, no rompimento da Inglaterra com a Igreja Católica e a criação do anglicanismo, até hoje a fé dos ingleses. Por isso, já se vê que o drama enfrentado pelo rei de Sião, também ele dono da incapacidade de gerar um filho homem, é comum e bastante grave aos monarcas, o que contribui para o enredo trágico a ser apresentado no texto poético.

No caso do rei de Sião, sua única descendência está assegurada por uma filha, que, além de ser mulher, é siamesa. É aqui onde se encontra a ironia do texto

produzido por Drummond: se o rei de Sião precisa ter um filho homem, é dado a ele não só uma filha mulher como uma siamesa. Surpreso ao ver a menina, o rei acaba morrendo, não sem antes cair para trás, como um europeu, comparação que revela certo traço cômico do poema, contrariamente ao tom solene característico das elegias.

Assim sendo, defende Santos (2006), o elemento trágico comum a todas as elegias termina por receber uma espécie de filtro conferido por Drummond, especialmente em razão do efeito cômico e a ironia proporcionada pelos versos. A comichade é evidenciada, por exemplo, pelos adjetivos selecionados para caracterizar o rei, em: “Pobre rei de bankok educado em Oxford, / pequenino, bonito, decorativo, / que morreu especialmente para nos comover” (DRUMMOND, 2002, p. 105). Ao chamar o rei de decorativo, Drummond procura provocar um efeito cômico, uma vez que ser decorativo, isto é, apenas enfeitar e nada fazer, é uma postura bastante diferente da aguardada de um monarca.

Há também ironia no verso em questão, pois, ao associar, para uma única pessoa, as palavras “rei” e “pobre”, o poeta trabalha com a contradição, tendo em vista que um rei é tudo, menos pobre, em qualquer sentido que a palavra possa provocar. Além disso, a última aparição do termo “pobre” no poema, em “pobre reizinho de Sião”, ocorrida exatamente depois da apresentação de todos os sabores vividos pelo monarca, reforça ainda mais o intuito irônico do poeta. Isso porque, ao chamar o personagem de “reizinho”, Drummond termina por fazer pouco de toda a trajetória vivida pelo rei, como se ele fosse alguém mimado e pouco resiliente diante dos problemas comuns à vida humana.

Dessa maneira, “Elegia ao rei de Sião”, embora faça uso da proposta clássica da elegia, não coloca em prática seus princípios, uma vez que faz uso da ironia e do humor que a poética drummondiana faz tão bom emprego em *Alguma poesia*. Pode-se perceber o mesmo em “Anedota búlgara”, irônico poema protagonizado, dessa vez, por um czar:

Anedota búlgara

Era uma vez um czar naturalista
que caçava homens.

Quando lhe disseram que também se caçam borboletas, e andorinhas,
ficou muito espantado
e achou uma barbaridade.

(DRUMMOND, 2002, p. 87)

Observe que a ironia reside no fato de que, enquanto o czar tem por hábito caçar homens, um crime bárbaro, a mesma figura espanta-se ao saber que também são caçados animais e insetos. Há aqui uma enorme ironia, uma vez que, para o personagem, não é em nada fora do comum caçar homens. Mas, quando se trata de caçar pequenos animais, atividade bastante corriqueira e, inclusive, regulamentada por certos órgãos oficiais ao redor do mundo, há certo tom de ineditismo. Ao lado disso, é possível destacar mais uma ironia no espanto do homem: além de desconhecer que animais e insetos são caçados, o czar passa a acreditar que isso é uma barbaridade.

Perceba que há uma contradição no pensamento do czar. Se, para ele, não há qualquer problema em caçar homens, o mesmo não acontece com outros seres vivos, cuja caça passa a ser considerada, para o personagem, um ato de barbárie. Dessa maneira, a ironia de Drummond tem por intuito provocar humor, mas, mais do que isso, permitir que o leitor reflita acerca do valor da vida humana.

REFERÊNCIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Trouxeste a chave? Poesia e memória em Carlos Drummond de Andrade. In: MOURA, Murilo Marcondes de (Org.). *Caderno de leituras: Carlos Drummond de Andrade – orientação para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Drummond mediático. In: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. Carlos Drummond de Andrade. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza; GOMES, Álvaro Cardoso; BASEIO, Maria Auxiliadora. A poesia de Drummond: entre a magia e o desconcerto do mundo. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 27, Jun/2015.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.
- CASTELLI JÚNIOR, Walther. Modernismo e idiossincrasia na poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, s/d. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/m00010.htm> Acesso em: 21 de novembro de 2020.
- COSTA, Luciana Alves da. Sequência didática – alguma leitura de Carlos Drummond de Andrade. In: MOURA, Murilo Marcondes de (Org.). *Caderno de leituras: Carlos Drummond de Andrade – orientação para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ETCHEVERRY, Manuel Graña. Prefácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- LONGO, Mirella Márcia. O estranho sinal: notas sobre o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: MOURA, Murilo Marcondes de (Org.). *Caderno de leituras: Carlos Drummond de Andrade – orientação para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARQUES, Ivan. O país dos Andrades: Drummond e o Brasil profundo. *Revista Cerrados*, Brasília, n. 17, n. 26, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13741>

Acesso em: 19 de novembro de 2020.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOURA, Murilo Marcondes de. Itinerário de Drummond. In: MOURA, Murilo Marcondes de (Org.). *Caderno de leituras: Carlos Drummond de Andrade – orientação para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PAULA, Marcelo Ferraz de. Poesia depois da catástrofe: uma leitura do poema “O sobrevivente”, de Carlos Drummond de Andrade. *Contexto*, Vitória, n. 36, 2019/2.

VILLAÇA, Alcides. Poesia de Drummond: na trilha dos enigmas. In: MOURA, Murilo Marcondes de (Org.). *Caderno de leituras: Carlos Drummond de Andrade – orientação para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SALGUEIRO, Wilberth. A intertextualidade como engenho: o Brasil de Drummond na Brasília de Nicolas Behr. *Revista Texto Poético*, 7, 2º sem. 2009.

SANTOS, Vivaldo Andrade dos. Alguma poesia de Drummond: o corpo que morreu especialmente para nos comover. *Revista USP*, São Paulo, n. 69, p. 181-192, março/maio 2006.

SIEPMANN, Helmut. Carlos Drummond de Andrade e a construção da realidade poética – últimas considerações metapoéticas. SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (Org.). *Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade: vanguarda, compromisso, etnicidade*. Berlim: Instituto Ibero-Americano Fundação Patrimônio Cultural Prussiano, 2004.

STRÄTER, Thomas. Uma pedra no caminho para a modernidade: o projeto drummondiano de humanizar o Brasil. SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (Org.). *Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade: vanguarda, compromisso, etnicidade*. Berlim: Instituto Ibero-Americano Fundação Patrimônio Cultural Prussiano, 2004.

TAVARES, Thais Rocha. Moradas da subjetividade: corpo, casa e cidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade. *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios*, v. 34, 2019.

Campo geral, uma história de aprendizagem

Patrícia Chanely Silva Ricarte¹

Em memória do Neguito, meu irmão, que, tocado pela beleza dessa história, foi quem me apresentou Miguilim.

O ALQUIMISTA DAS PALAVRAS²

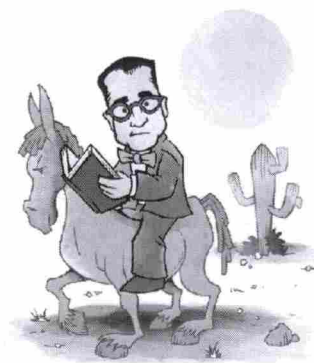
Quando **GUIMARÃES ROSA** publicou seu primeiro livro, *Sagarana*, em 1946, duas vertentes assinalavam o panorama da ficção brasileira: o regionalismo e a reação espiritualista.

Sua obra vai representar uma síntese feliz das duas vertentes. Como os regionalistas, volta-se para os interiores do país, pondo em cena personagens plebeias e “típicas”, a exemplo dos jagunços sertanejos. Leva a sério a função da literatura como documento, ao ponto de reproduzir a linguagem característica daquelas paragens. Porém, como os autores da reação espiritualista, descortinando largo sopro metafísico, costeando o sobrenatural, em demanda da transcendência.

No que superou a ambas, distanciando-se, foi no apuro formal, no caráter experimentalista da linguagem, na erudição poliglótica, no trato com a literatura universal de seu tempo, de que nenhuma das vertentes dispunha, ou a que não atribuíam importância. E no fato de escrever prosa como quem escreve poesia — ou seja, palavra por palavra, ou até fonema por fonema.

Nesse sentido, Guimarães Rosa é único na Literatura Brasileira: foi em sua pena que nossa língua literária alcançou seu mais alto patamar. Nunca antes, nem depois, a língua foi desenvolvida assim em todas as suas virtualidades. A tal ponto que, na formulação de um de seus primeiros e melhores críticos, Cavalcanti Proença², ele chega a se confundir com a língua, colocando-se em seu ponto inaugural e, a exemplo dela, criando incessantemente.

Assim, por exemplo, toma a liberdade de trocar um sufixo por outro (prefere “abominoso” a abominável). Ou deriva um adjetivo, até então inexistente, de um substantivo; ou o contrário. Ou ainda inventa um verbo a partir da enume-



¹ Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás, onde se graduou em Letras.

² PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande sertão. Augusto dos Anjos e outros ensaios [1958]. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo/INL/MEC, 1973. p. 155-240.

ração das vogais (“o vento aeiouava”). Ou cunha um nome próprio, juntando o pronome de primeira pessoa em várias línguas — que, pronunciados à brasileira, se tornam irreconhecíveis — para batizar a personagem Moimeichego (*moi, me, ich, ego*). E assim por diante. O escritor está reproduzindo os processos de criação da própria língua.

Dedicou-se incansavelmente a atacar o lugar-comum, que jamais utilizava, a menos que fosse para criar um análogo, antes escrevendo “antenasal de mim a palmo” que “a um palmo diante do nariz”. Esse propósito de inovação linguística manifesta-se a todo momento em sua obra; e ele também se pronunciou a respeito em entrevistas e declarações.

Outra razão pela qual a leitura de Guimarães Rosa é uma experiência imperativa reside em sua capacidade de fabulação. Raramente houve na literatura brasileira um autor tão prolífico em diferentes enredos, com suma capacidade de inventar tramas e personagens.

Dentre estas, ao se concentrar nas que elegeu, o escritor como que dignifica o sertanejo pobre, mostrando como o mais papudo dos catrumanos dos cafundós pode aspirar à transcendência e se entregar a especulações metafísicas, sem precisar sequer saber ler.

NARRATIVA DE FORMAÇÃO

A novela “Campo geral”, de João Guimarães Rosa (1908-1967), foi inicialmente publicada como uma das seis narrativas que compõem a coletânea *Corpo de baile*, de 1956. Em 1964, com a divisão de *Corpo de baile* em três volumes, a novela aparece no livro *Manuelzão e Miguilim*, juntamente com “Uma estória de amor” e, mais recentemente, em 2019, recebeu uma edição individual publicada pela Global Editora. Nesta análise, utilizamos o texto de “Campo geral” que se encontra na reedição de 2001 de *Manuelzão e Miguilim* realizada pela Nova Fronteira, e que tem como base a versão de 1964, da José Olympio Editora, também seguida pela mais nova publicação da Global. Essa escolha dos editores tanto da Nova Fronteira quanto da Global por dialogar com o texto de 1964 deve-se ao fato de ser esta a versão mais fiel à grafia original de Guimarães Rosa, respeitando, inclusive, a sua opção por não seguir os acordos ortográficos vigentes na época, sobretudo no que diz respeito à acentuação de algumas palavras que já haviam perdido seu acento gráfico, mas que Rosa insistia em manter acentuadas. Entretanto, enquanto a Global faz atualizações pontuais da grafia da obra com base nos acordos ortográficos de 1971 e 1990, ambos posteriores ao falecimento do escritor, a Nova Fronteira realizou alterações apenas com base na norma que passou a vigorar em 1971, conser-

vando o texto o mais próximo possível do original, com a finalidade de preservar os efeitos de sentido que a grafia muito particular de Rosa ajuda a construir na obra.

Em “Campo geral”, é narrada a história de Miguilim, um menino de oito anos de idade que vive com seus pais, Berno e Nhanina Cessim, seus irmãos, Dito, Rosa, Drelina, Chica e Tomezinho, sua tia-avó, Izidra, um tio paterno, Terêz, e agregados (Mãitina, Maria Pretinha e Luisaltino) em um lugar chamado Mutúm, no sertão de Minas Gerais:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha 8 anos. (ROSA, 2001, p. 27)

Nesse ambiente sertanejo, Miguilim tem sua infância marcada por experiências e descobertas que vão determinar o seu desenvolvimento psíquico e social, a partir de seu contato com os seguintes elementos: a bela e abundante natureza dos Gerais; os segredos e conflitos envolvendo os adultos, como o triângulo amoroso envolvendo sua mãe, seu pai e seu tio paterno, Terêz; o afeto da mãe; a agressividade do pai; a religiosidade de Vovó Izidra, sua tia-avó; a camaradagem dos vaqueiros; as brincadeiras com os irmãos e, em particular, a amizade muito especial entre ele e seu irmão Dito, um menino de notável sabedoria, embora fosse mais novo que o próprio Miguilim. Além desses aspectos, há ainda que se destacar a condição de pobreza material da família, a violência do sertão, os costumes, as crendices, a religiosidade e a diversidade cultural como fatores que também são determinantes na construção da visão de mundo do protagonista.

A importância fundamental que a relação entre Dito e Miguilim assume na obra e a imensa admiração que este cultiva pela sabedoria do irmão, inclusive, como ponto de interesse para o qual se volta a maior parte das experiências e dos pensamentos do protagonista, fazem de “Campo geral” a história de uma busca ou de uma aprendizagem. Nesse sentido, o percurso de Miguilim pode ser tomado como uma *narrativa de formação*, nos moldes do que o teórico Mikhail Bakhtin (2003) denomina como *romance de educação* (*Bildungsroman*). Nesse tipo de narrativa, os acontecimentos que constituem o enredo simbolizam, em um plano mais profundo, etapas do processo de crescimento e amadurecimento da personagem.

De acordo com Bakhtin (2003), a narrativa de formação, que produz a imagem do homem em formação, é aquela em que o herói sofre significativas mudanças internas conforme as alterações operadas pelos acontecimentos no seu ambien-

te espacial, na sua posição social, no seu destino etc. Segundo o autor, nesse tipo de narrativa, é fornecida a unidade dinâmica da imagem da personagem:

O próprio herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável* na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha *significado de enredo* e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. (BAKHTIN, 2003, p. 220, grifos do autor.)

Em “Campo geral”, a narrativa de formação é configurada pelos acontecimentos que marcam a tomada de consciência de Míguilim acerca da realidade à sua volta e o processo de constituição de sua própria subjetividade. Além disso, como o narrador da novela mantém a visão focalizada na sensibilidade, na memória e nos pensamentos de Míguilim, ocorre a interiorização do tempo pelo protagonista sugerida por Bakhtin (2003). E, no caso dessa obra, caracterizada pelo regionalismo estético de Guimarães Rosa, pode-se afirmar que há também um importante processo de interiorização do espaço, conforme discutiremos mais adiante.

FOCO NARRATIVO E PROSA POÉTICA: A VISÃO INFANTIL DE MIGUILIM

“Campo geral” apresenta um narrador em terceira pessoa, com onisciência seletiva e focalização narrativa interna, inteiramente fixada no ângulo de visão do menino Míguilim. Ademais, com o emprego predominante do discurso indireto livre, é possível ao narrador adentrar os pensamentos mais íntimos do protagonista:

Repensava aquele pensamento, de muitas maneiras amarguras. Era um pensamento enorme, aí Míguilim tinha de rodear de todos os lados, em beira dele. E isso era, era! Ele tinha de morrer? Para pensar, se carecia de agarrar coragem – debaixo da exata ideia, coraçãozinho dele anoitecia. (ROSA, 2001, p. 65)

Apesar de sua onisciência, o narrador em terceira pessoa de “Campo geral” não se coloca fora dos acontecimentos narrados, na medida em que a focalização interna, a partir da consciência de Míguilim, permite que os acontecimentos objetivos e subjetivos sejam contados a partir da perspectiva particular do menino. Com efeito, a narração em terceira pessoa com onisciência seletiva e com focalização fixa em uma única personagem, assim como a narração em

primeira pessoa, define-se pelo seu caráter parcial e fragmentado. Isso porque, nesse tipo de foco narrativo, o ângulo de visão é central e interno (de dentro da história) e os canais de acesso aos fatos narrados são restritos aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, conforme explica a pesquisadora Ligia Chiappini Moraes Leite (2002).

Há, inclusive, várias passagens da narrativa em que a voz do narrador se confunde com a voz de Miguilim, por meio do emprego do discurso indireto livre:

Na hora do angú dos cachorros, Pai tinha voltado. Ele almoçou com a gente, não estava zangado, não dizia. Só que, quando Pai, Mãe e Vovó Izidra estavam desaliviados assim como hoje, não conversavam assuntos de gente grande, uns com os outros, mas cada um por sua vez falava era com os meninos, alegando algum malfeito deles. (ROSA, 2001, p. 51)

Como sugere o emprego dos termos “a gente”, “Pai, Mãe e Vovó Izidra”, o lugar discursivo desse comentário, embora seja articulado em terceira pessoa, é o de Miguilim. Por se posicionar tão próximo da personagem, perscrutando tão intimamente o seu universo, a voz do narrador acaba identificando-se com a dela.

Em razão de o foco narrativo estar fixado no olhar de Miguilim, só conseguimos ter acesso às cenas testemunhadas por ele ou trazidas por sua memória, o que estabelece, no discurso da obra, o predomínio do tempo psicológico, marcado pela imprecisão das lembranças individuais da personagem e pelos estados mutáveis de sua consciência. Trata-se de um tempo subjetivo, que não coincide com as medidas temporais cronológicas, conforme se pode observar nos seguintes trechos:

Mãitina gostava dele, por certo, tinha gostado, muito, uma vez, fazia tempo, tempo. Miguilim agora tirava isso, da deslembra, como as memórias se desentendem. (ROSA, 2001, p. 61)

Mas, depois, aquilo tinha sido só uma vez só, os outros dias que vinham eram no igual a todos, a gente de tudo não aguenta se lembrar, não consegue. (ROSA, 2001, p. 62)

Henri Bergson (1999), na obra *Matéria e memória*, destaca a natureza seletiva e intuitiva da memória, a qual só faz retornar do passado aqueles elementos que sirvam para compreender o presente. No caso de Miguilim, cuja memória estabelece uma duração interior ou subjetiva para os acontecimentos da narrativa, o próprio discurso da narrativa revela que as lembranças não estão sempre dispo-

níveis e que não são sempre as mesmas, pois o processo de lembrar depende das sensações e percepções impostas pelo presente. É o que se pode notar na passagem em que, indignado com o gesto violento do pai em castigá-lo, ao soltar todos os seus passarinhos de estimação, Miguilim reage com fúria, jogando fora todos os seus brinquedos. Nesse momento, a lembrança do dia em que havia capturado seu pássaro favorito, um tico-tico-rei – agora expulso da gaiola pelo pai em seu rompante –, emerge em meio à raiva do protagonista:

Queria ter mais raiva. Mas o que não lhe deixava a idéia era o casal de tico-ticos-reis, o macho tão altaneirozinho bonito – upupava aquele topete vermelho, todo, quando ia cantar. Miguilim tinha inventado de pôr a peneira meia em pé, encostada num toquinho de pau, amostrara arroz por debaixo, e pôde ficar de longe, segurando a pontinha da embira que estava lá amarrada no toquinho de pau, tico-tico-rei veio comer arroz, coração de Miguilim também, também, ele tinha puxado a embira... Agora, chorava. (ROSA, 2011, p. 140)

Deve-se salientar, ainda, que a centralidade da consciência infantil no plano discursivo da obra também se constitui como condição para o caráter poético da linguagem empregada ao longo de toda a narrativa de “Campo geral”. São reconhecidas, em todos os contos, novelas e romances de Guimarães Rosa, o emprego de uma *prosa poética* marcada pela exploração de recursos rítmicos, sonoros e imagéticos próprios da poesia, como repetições, assonâncias e aliterações, além de quebras sintáticas e demais efeitos que contribuem para a potencialização do aspecto expressivo da linguagem. Em “Campo geral”, esse recurso é explorado em consonância com o ponto de vista infantil da personagem, o que se pode notar tanto no tipo de percepção atribuída a Miguilim quanto nas formas linguísticas por meio das quais o narrador expressa os estados de alma e as experiências do protagonista:

Entre chuva e outra, o arco-da-velha aparecia bonito, bebedor; quem atravessasse debaixo dele – fú! – menino virava menina, menina virava menino: será que depois desvirava? Estiadas, as agüinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para a frente, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o mais menorzim, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (ROSA, 2001, p. 60)

O uso maciço de termos no diminutivo, como “aguinhas”, “biquinho”, “viadinho”, “menorzim” e “figurinha”, nesse trecho e ao longo de toda a narrativa, é um traço característico da linguagem infantil que o narrador toma de empréstimo a Miguilim. Também o aspecto exclamativo (“fú!”, “Tudo tão caprichado lindo!”), para expressar a atitude de espanto da criança diante da beleza dos seres da natureza, consiste em recurso poético. Esses e outros procedimentos linguísticos, operados no plano morfológico, semântico e sintático do texto, são responsáveis por trazer para a obra os traços mais expressivos da oralidade regional, marcada por elipses, repetições ou pleonasmos e por um ritmo ou prosódia particular, o que se pode observar tanto nas falas diretas das personagens quanto na voz do narrador de “Campo geral”.

Há que se destacar, ainda, o emprego significativo de neologismos – palavras novas criadas pelo autor com base no léxico, na semântica e na sintaxe preexistentes na língua portuguesa ou em outras línguas (“deslembra”, “upupava”, “argume”, “desaliviados”, “embolatidos”, “insofria”, “remiolamentos” etc.). Trata-se de outro traço do estilo rosiano fartamente explorado em “Campo geral” e que faz parte do projeto de recriação estética do sertão por meio da linguagem operado pelo escritor mineiro.

Na obra de Guimarães Rosa, a prosa poética está colocada a serviço de um regionalismo estético baseado na reinvenção da fala sertaneja, elevando-a ao estatuto de linguagem artística. Segundo o crítico literário Antonio Candido (2002), Guimarães Rosa transcende o regionalismo tradicional cultivado por seus antecessores (Bernardo Guimarães, Afonso Arinos, Monteiro Lobato, Hugo de Carvalho Ramos etc.), ao escapar à mera descrição objetiva dos traços que distinguem o sertão e ao preferir construir uma região muito mais artística do que geográfica, a partir da síntese estética de elementos regionais pesquisados pelo autor.

Entre esses elementos, destaca-se a linguagem das personagens, que, em Rosa, não serve para reforçar estereótipos acerca do homem rústico, mas como forma de apropriação interna do universo sertanejo, que não é apenas representado, mas esteticamente construído no texto literário. Nessa perspectiva, a recriação estética da linguagem regional que se efetiva na obra rosiana é responsável por tornar universal a experiência humana do sertanejo, a partir de um processo de condensação e intensificação artísticas que, conforme Candido (2002), acaba por dar alma a elementos que nos regionalistas tradicionais seriam meramente pitorescos e exóticos. Nesse sentido, pode-se afirmar que, em “Campo geral”, a prosa poética e a focalização narrativa interna, fixada no ângulo de visão do protagonista, são procedimentos artísticos que contribuem justamente para esse processo de universalização e humanização do regional.

ENREDO: DIMENSÃO EXISTENCIAL E SIMBÓLICA

“... mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!”

(ROSA, 2001, p. 150)

Como foi dito anteriormente, a história de Miguilim em “Campo geral” caracteriza-se como uma narrativa de formação na qual as mudanças sofridas no plano interior e subjetivo da personagem, em razão dos acontecimentos narrados, assumem, de acordo com Bakhtin (2003), “significado de enredo”. Nessa perspectiva, o modo como o protagonista da novela é afetado pelas situações que se lhe apresentam e a forma como ele se posiciona diante dos acontecimentos são os aspectos mais relevantes do desenvolvimento narrativo, na medida em que consistem nos elementos responsáveis por produzir na obra a *imagem do homem em formação*. Pode-se afirmar, inclusive, que os acontecimentos interiores, no plano psicológico, têm maior importância que aqueles ocorridos no plano externo. Ou seja, se há uma aventura nesse tipo de enredo, esta é a aventura íntima do protagonista no percurso de sua transformação subjetiva.

Portanto, a leitura crítica do enredo de “Campo geral”, procurando compreender seu sentido para o efeito estético da obra, deve passar pela identificação das etapas do aprendizado de Miguilim ao longo do processo de constituição ou formação de sua subjetividade. Trata-se de um desenvolvimento que é concebido na obra a partir de uma dupla dimensão do enredo, o qual apresenta um plano externo, o dos acontecimentos objetivos, e um plano interno, que diz respeito às intuições, sentimentos, pensamentos e vivências interiores de Miguilim. Em decorrência dessa duplicidade ou ambivalência da história, o enredo da obra ganha um sentido simbólico relacionado à concepção do processo de aprendizagem do protagonista, que consiste em uma espécie de educação para a vida.

Em um cenário de escassez material, em que não há professores ou escolas formais, é primeiro em Dito, naturalmente sábio, e também em Seo Aristeu, que Miguilim buscará as lições para o viver. A partir dessas lições e das provações pelas quais passará ao longo da narrativa, ele sofrerá, gradativamente, um processo de assimilação das questões fundamentais de sua existência, como seu papel na família, o enfrentamento do medo e das perdas, suas escolhas individuais e, especialmente, a sua relação com o ambiente regional, que, em “Campo geral”, apresenta um sentido ambíguo.

Na história de Miguilim, “campo geral” é, ao mesmo tempo, uma região geográfica e um lugar ou estágio existencial. Guimarães Rosa (2003), em correspondência a seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri, explica que sua escolha literária por manter o título da obra no singular tem a ver com o intento de que “Campo geral” passe a designar mais do que um lugar ou um cenário – acepção que exige sempre o plural (“campos gerais”, “os gerais”) –, estabelecendo para essa história a função de “plano geral” do livro. “Campo geral”, primeira narrativa de *Corpo de baile*, “contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras” histórias presentes na coletânea. De acordo com Sarah Diva Ipiranga (2010), é possível, ainda, pensar o sentido desse título no singular como uma “maneira de particularizar a infância como plano geral para a vida, como um desenho de um mapa que vai se montando com coordenadas diversas, descontraídas, transversais” (IPIRANGA, 2010, p. 53).

Mutúm, um mundo por desvelar

A história começa com a chegada ao Mutúm de Miguilim e seu tio Terêz, irmão de seu pai, que voltam de uma viagem a um lugar chamado Sucuriçu, a que o menino havia sido levado para ser crismado. A lembrança mais marcante que Miguilim trouxera dessa viagem foi a de ter encontrado um homem que conhecia o Mutúm e lhe dissera que aquele era um lugar bonito. Como sabia que sua mãe não gostava de morar no Mutúm e “se doía de tristeza de ter de viver ali”, Miguilim chega em casa ansioso para contar a ela a frase que ouvira do sujeito na viagem: “– É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...”, havia dito o tal homem (ROSA, 2001, p. 27). Mas quando Miguilim conta à mãe a notícia, com a esperança de deixá-la feliz, ela não dá importância à fala do estranho e confessa seu desapontamento por viver naquele lugar isolado, apartada de “outras coisas” que se poderiam viver para além daquele morro (ROSA, 2001, pp. 28-29).

Entre o juízo da mãe e o do homem que via beleza no Mutúm, Miguilim preferiu ficar com o deste último, pois acreditava que, por ser desinteressada, sua opinião era mais razoável, diferente da da mãe, que era toda baseada em um estado de espírito negativo, “agravada” que ela estava “de calundú e espalhando suspiros, lastimosa”. Contudo, ele próprio, Miguilim, “não sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio”, o que sugere sua imaturidade inicial para definir como, de fato, seria o Mutúm. Além disso, ele tinha medo da mata que cercava a casa onde morava naquele recanto do sertão: “No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo” (ROSA, 2001, p. 29).

Somente no desfecho da narrativa, iremos saber que Miguilim é míope, quando sua visão será examinada pelo médico que visitará o Mutúm. Todavia, ao reler esse momento inicial a par da informação sobre sua cegueira, podemos relacionar o medo que a mata escura lhe impunha como algo provocado pela limitação da visão física, que não lhe permite enxergar o espaço com clareza. Por outro lado, pensando-se na dimensão simbólica da obra, a miopia de Miguilim adquire também um sentido existencial, relacionado ao seu pouco entendimento e à sua falta de clareza inicial para compreender o mundo à sua volta, seja ele natural ou humano. De todo modo, tanto o medo dele quanto a tristeza da mãe são considerados como “erro” de visão, ou seja, como forma enviesada de ver o mundo. A saúde está nos olhos daquele que vê o mundo de maneira desinteressada, como o homem que ele havia conhecido na viagem.

Aliás, o próprio nome do lugar reforça esse significado existencial ou simbólico. Em latim, o termo “Mutúm” significa “mudo”, “silencioso”, “inanimado”. Por conta das limitações da consciência infantil e da miopia de Miguilim, o Mutúm ou o sertão é um mundo ainda por desvelar ou definir, na medida em que o menino, que também tem sua personalidade ainda por moldar, não tem, em princípio, uma visão própria sobre o espaço que o cerca. E por isso pergunta aos adultos o que eles acham daquele lugar: “– Tio Terêz, o senhor acha que o Mutúm é lugar bonito ou feioso?”, ao que o tio responde: “– Muito bonito, Miguilim; uai. Eu gosto de morar aqui...” (ROSA, 2001, p. 30) Ressalte-se também o fato de que Miguilim não nasceu no Mutúm, mas em um lugar chamado Pau-Rôxo, “ainda mais longe, também um buraco de mato”, o que também contribui para que ele questione seu sentimento de pertencimento ao local. Em decorrência desses fatores, a relação entre o protagonista e o espaço regional estabelecida em “Campo geral” é concebida inicialmente a partir de uma tensão, até que aconteça gradativamente o processo de interiorização e a conscientização desse processo da parte de Miguilim.

Conflito: a tensão interior de Miguilim

Logo que Miguilim e o tio Terêz retornam do Sucuriju, Dito vem lhe contar que o pai está brigando com a mãe e quis bater nela. A desavença entre os pais das crianças tinha a ver com ciúmes do pai em relação a Terêz, o qual, a pedido de Vovó Izidra, que teme uma tragédia entre os dois irmãos, parte no mesmo dia e vai morar e em outro lugar. Instaura-se, assim, o conflito da narrativa, se tomarmos o plano externo dos acontecimentos. No entanto, se considerarmos o aspecto existencial do texto, é o conflito interior de Miguilim em relação aos acontecimentos que tem maior importância para a compreensão acerca do processo de metamorfose subjetiva do protagonista ao longo da narrativa.

Desde o início, Miguilim sente-se diretamente afetado pelo sofrimento da mãe diante das ofensas do pai: “– Não pode bater em mãe, não pode...” (ROSA, 2001, p. 36). Quando tenta dar apoio emocional à mãe, que estava em prantos após a discussão com o marido, Miguilim é violentamente reprimido pelo pai, que o açoita com o cinto e, em seguida, o coloca de castigo. Este já era o segundo castigo que ele recebia do pai desde que chegara de viagem. O primeiro foi por ter ficado a sós com a mãe assim que chegou, para contar sobre o homem que achava o Mutúm bonito, antes de dar atenção ao pai. A marcação cerrada de Berno, o pai, sobre Miguilim, o fato de ele tratar o menino frequentemente com agressividade e de colocá-lo de castigo por qualquer motivo, gera uma tensão muito forte entre ambos, o que é agravado pela devoção que Miguilim tem pela mãe e pela amizade entre ele e o tio Terêz, rival do pai.

Portanto, entre todos os filhos de Berno e Nhanina, Miguilim é o que sofrerá mais intensamente a inquietação emocional provocada por essa situação. É a partir desse conflito entre os adultos da família que o protagonista infantil passará a entender o caráter perigoso das relações humanas e dos passos que se devem dar na vida. Como se trata de coisas muito densas e complexas para a mente de uma criança, Miguilim sentirá a forte pressão de todos esses fatos sobre sua existência infantil, o que ocasionará, inclusive, o seu adoecimento emocional em certo momento.

Nesse contexto, o discurso cristão de Vovó Izidra acerca do pecado e das penas que se abatem sobre os pecadores incutiu em Miguilim a crença de que ele poderia fazer algo para solucionar o drama familiar provocado pelos adultos. Ele ouvira a anciã comparar tio Terêz ao Caim bíblico, que matou seu irmão Abel, e que é considerado o primeiro pecador. Além disso, durante uma oração numa noite chuvosa, Vovó Izidra afirmou diante da mãe, de Miguilim e dos irmãos que a inocência das crianças é que poderia livrar a família de “brabos castigos”, referindo-se ao provável adultério entre Nhanina e seu cunhado Terêz. Nessa noite, na hora de dormir, Miguilim conta a Dito que havia feito uma promessa para que o pai e Terêz fizessem as pazes. Isso confirma a ideia de que o menino tomou para si parte da responsabilidade de resolver a situação, ainda que de maneira indireta.

“Miguilim” é diminutivo afetivo de “Miguel”. Na mitologia bíblica do livro de Daniel, São Miguel Arcanjo é aquele que, em um tempo de tribulação, virá para defender o povo de Deus contra o mal: “E, naquele tempo, se levantará Miguel, o grande príncipe, que se levanta pelos filhos do teu povo” (Daniel 12:1). Em outras passagens da Bíblia, ele é descrito como aquele que derrota Satanás e o expulsa do

Céu. Além disso, arcanjo significa aquele que está acima dos demais anjos, que lidera as hostes celestes. Nesse sentido, Miguilim vem a ser, na narrativa de “Campo geral”, aquele que pretende intervir no estado das coisas e combater o mal, no caso, o pecado que se abateu sobre a família em razão do possível adultério da mãe e do tio. Todavia, tal intervenção não ocorrerá de maneira direta ou objetiva no plano do enredo da obra, mas principalmente a partir de uma luta interna, em que o mal (ou os efeitos que ele provoca no menino) será enfrentado a partir de um aprendizado que passará por algumas etapas substanciais ao mito do herói tradicional, mas que em Miguilim assumirão caráter, sobretudo, psicológico.

A inquietação psicológica que essa situação conflituosa proporciona a Miguilim faz com que ele demore a conseguir adormecer na noite de tempestade que se seguiu à tarde em que tio Terêz deixara a casa. Nessa hora, vem a seu pensamento a lembrança do tio e do afeto que ambos cultivavam entre si:

O travesseirinho cheirava bom, cheio de macela-do-campo. Amanhã, ia aparrar água de chuva, tinha outro gosto. Repartia com o Dito. O barulho da chuva agora era até bonito, livre do moame do vento. Tio Terêz não tinha se despedido dele. Onde estava agora o Tio Terêz? Um dia, tempos, Tio Terêz o levava à beira da mata, ia tirar taquaras. A gente fazia um feixe e carregava. “– Miguilim, este feixinho está muito pesado para você?” “– Tio Terêz, está não. Se a gente puder ir devagarzinho como precisa, e ninguém não gritar com a gente para ir depressa demais, então eu acho que nunca é pesado...” “Miguilim, você é meu amigo.” “– Amigo grande, feito gente grande, Tio Terêz?” “– É sim, Miguilim. Nós somos amigos. Você tem mais juízo do que eu...” Agora parecia que naquela ocasião era que o Tio Terêz estava se despedindo dele. Tio Terêz não parecia com Caim, jeito nenhum. Tio Terêz parecia com Abel...” (ROSA, 2001, p. 50-51)

Diferentemente do pai de Miguilim, que era repressor e de poucas palavras, um homem seco, de poucas palavras, que quase não dialogava com os filhos, Terêz falava a linguagem da afetividade e da confiança mútua. Era sempre amoroso com Miguilim. Ao lembrar essa característica do tio, ao rememorar aquela cena afetiva, Miguilim refuta, naquele momento, a imagem que lhe foi passada por Vovó Izidra no sentido de que Terêz é um pecador que estaria trazendo a desgraça para a família. Entretanto, os acontecimentos daquele fatídico dia provocaram no menino uma inquietação psicológica com consequências irreversíveis no que se refere à transformação interior de Miguilim, pois, de todo modo, ele fora internalizando, com essa situação familiar, as noções de culpa e de pecado.

Sentidos da infância

Ao contrário de Dito, que estava sempre atrás de ouvir as conversas dos adultos, para ficar por dentro de tudo o que se passava na casa, curioso pelas coisas das pessoas grandes, donde vinha parte de sua sabedoria para lidar com a vida, Miguilim não queria crescer, por achar que a conversa dos adultos “era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas” (ROSA, 2001, p. 52). Em detrimento dessa aridez e brutalidade dos adultos, ele preferia a alegria iluminada do gato Sossõe, que andava pelo paiol e vinha se deitar ao lado de Miguilim com toda a delicadeza e gratuidade:

O gato Sossõe, certa hora, entrava. Ele vinha sutil para o paiol, para a tulha, censeando os ratos, entrava com o jeito de que já estivesse se despedindo, sem bulir com o ar. Mas, daí, rodeando como quem não quer, o gato Sossõe principiava a se esfregar em Miguilim, depois deitava perto, se prazia de ser, com aquela ronqueirinha que era a alegria dele, e olhava, olhava, engrossava o ronco, os olhos de um verde tão menos vazio – era uma luz dentro de outra, dentro doutra, até não ter fim. (ROSA, 2001, p. 52)

O gato Sossõe é a própria imagem da infância como um poço infinito de alegria e luminosidade. É a ideia da infância como tempo feito todo de sonho (“só sonho”) e fantasia: “Sossonho” é o nome com que Dito o batizara, transformado em “Sossõe” por corruptela. Tanto Miguilim quanto Dito, apesar das diferenças de personalidade entre ambos, estão ligados a essa imagem infantil de sonho, luz e alegria. São as crianças que vivem de maneira lúdica essa fase da vida, com brincadeiras e inventando histórias.

Mas há um tipo de criança que lhes parece reprovável, como a do menino Patori, alcunha de Majéla, o filho de Seo Deográcias, um sujeito que “entendia de remédios” e ganhava a vida examinando e tratando as pessoas com poções caseiras. Patori era o tipo de menino traquinas que atirava pedra nos sapos, jogava lama em Miguilim e falava coisas maliciosas sobre sexo e reprodução. Miguilim repudiava os modos de Patori: “Miguilim avermelhava. Tinha nôjo daquelas conversas do Patori, coisas porcas, desgovernadas” (ROSA, 2001, p. 53). Patori é aquele que perturba a ordem natural das coisas ao querer ser adulto antes do tempo. Ele recusava brincar com Dito e Tomezinho por serem mais novos e falava coisas ofensivas sobre Drelinha, a irmã mais bonita de Miguilim, e sobre a mãe deles. Ao mesmo tempo, quando Dito, esperto como era, dizia a Patori que o vaqueiro Saluz estava à procura dele para tomar satisfação sobre uma argola de laço que ele havia roubado ao vaqueiro, o peralta fugia com medo para perto do pai, Seo Deográcias, que visitava o Mutúm para pedir mantimentos aos pais de Miguilim.

Patori é considerado por Miguilim como um menino “arlequim”, uma criança irresponsável e fanfarrona. Arlequim é o personagem da *Commedia dell'arte* italiana, um gênero teatral nascido no século XV. Ele veste um traje colorido, tem o rosto pintado e traz um sabre de madeira preso à cintura. Segundo Chevalier & Gherbrant (2009), no *Dicionário de símbolos*, Arlequim representa o jovem engraçado, o bobo que é, a um só tempo, astuto e instável, o bufão malicioso. No jogo de damas, a figura do Arlequim evoca uma situação conflituosa, a de alguém que não conseguirá se individualizar, se personalizar e superar a confusão de desejos, projetos e possibilidades. É também a imagem do indeterminado, inconstante, sem ideia, sem princípio e sem caráter. Nesse sentido, Patori, que morre ainda criança, ao fugir para a mata após ter assassinado um rapaz, é o contrário de Miguilim, que tem uma vivência interior e procura tirar ensinamentos dos seres que contempla e das situações que vive, tentando compreender as regras da existência e das relações humanas.

Trata-se de um aprendizado que vale para todo aquele que quer crescer e viver bem. E é daí que vem a sabedoria de Dito, o qual procura aprender as coisas da vida para poder chegar à maturidade e assumir as responsabilidades e conquistas da vida adulta. Ao refletir sobre a conduta de Patori, que o levou a uma morte precoce a partir de uma atitude estúpida, Dito desenvolve uma interessante reflexão sobre os valores que regem a vida humana e, depois de Miguilim tanto insistir, também sobre a transformação subjetiva que vem com o amadurecimento:

[...] de noite, no canto da cama, o Dito formava a resposta: – “O ruim tem raiva do bom e do ruim. O bom tem pena do ruim e do bom... Assim está certo.” – E os outros, Dito, a gente mesmo? O Dito não sabia. – “Só se quem é bronco carece de ter raiva de quem não é bronco; eles acham que é moleza, não gostam... Eles têm medo que aquilo pégue e amoleça neles mesmos – com bondades...” – E a gente, Dito? A gente?” – A gente cresce, uai. O mole judiado vai ficando forte, mas muito mais forte! Trastempo, o bruto vai ficando mole, mole...” [...] – Dito, você gosta de Pai, de verdade?” – Eu gosto de todos. Por isso que eu quero não morrer e crescer, tomar conta do Mutúm, criar um gadão enorme.” (ROSA, 2001, p. 110)

Ou seja, a recompensa do aprendizado para a vida só é concedida àquele que consegue crescer e alcançar a maturidade. O menino é aquele que ainda não tem seu caráter definido. Por isso, quando Dito fala do “bom” e do “ruim”, do “bronco” e do “que não é bronco”, Miguilim pergunta: “E a gente?”, referindo-se a eles dois, que são crianças. Dito, então, responde que eles vão crescer e que

podem mudar com o tempo. Ao crescer, a criança se transforma e pode ser o que quiser. Miguilim, que não comunga com o jeito violento do pai, reconhece em Berno a imagem do “bronco” de que fala Dito, em razão dos modos rudes e grosseiros do progenitor. O pai, certamente, não é o modelo de homem no qual Miguilim gostaria de se inspirar.

O fato de Dito querer crescer para tomar conta da fazenda e criar um “gadão enorme”, reforça a ideia de recompensa. De acordo com o *Dicionário Aurélio*, a palavra “gado” deriva do português antigo “gãado”, “gaado”, particípio passado de “gãar”, “gaanar”, “ganhar”. Portanto, “gado” é aquilo que se ganha, o que é “ganho”, “conquista”. Com a morte precoce e trágica de Dito, é Miguilim quem irá cumprir o périplo completo do aprendiz e preparar-se para sair da fase infantil, inclusive, seguindo os conselhos sensatos do irmão.

Deve-se destacar, ainda, o fato de Miguilim ser muito respeitoso em relação às outras pessoas e com todos os seres, como se pode observar no modo sensível como ele se relaciona com os animais, tanto domésticos quanto silvestres, compadecendo-se dos passarinhos do campo durante o temporal e questionando a violência da caça de coelho e de tatu:

Mais que matavam eram os tatús, tanto tatú lá, por tudo. Tatú-de-morada era o que assistia num buraco exato, a gente podia abrir com ferramenta, então-se via: o caminho comprido debaixo do chão, todo formando voltas de ziguezague. Aí tinha outros buracos, deixados, não eram mais moradia de tatú, ou eram só de acaso, ou prontos de lado, para eles temperarem de escapulir. Tão gordotes, tão espertos – e estavam assim só para morrer, o povo ia acabar com todos? O tatú correndo soprado dos cachorros, fazia aquele barulhinho com o casculho dele, as chapas arrepiadas, pobrezinho – quase um assovio. *Ecô!* – os cachorros mascaravam de um demônio. Tatú corria com o rabozinho levantado – abre que abria, cavouca o buraco e empruma suas escamas de uma só vez, entrando lá, tão depressa – e Miguilim ansiava para ver quando o tatú conseguia fugir a salvo. (ROSA, 2001, p. 40-41, grifo do autor.)

Além de sugerir certa consciência ecológica, um olhar compassivo para com a natureza, da parte de Miguilim, essa atitude confirma que, mesmo sendo criança, ele tem princípios e a conduta de quem consegue se enxergar no semelhante, no caso, os outros seres vivos.

A vida dos animais espelha, para Miguilim, a natureza de certas relações humanas. Isso pode acontecer de modo inconsciente, como a imagem do coelho caçado por tio Terêz, que devia ter mulher e irmão, o que reproduz o desfecho trágico do

pai do menino, que tem a esposa disputada pelo próprio irmão. E, de uma maneira um tanto e quanto consciente, pode-se também observar esse tipo de espelhamento do mundo humano pelos animais em relação ao comportamento agressivo do touro Rio-Negro, o reprodutor do rebanho cuidado pelos vaqueiros Jé e Saluz, em uma possível alusão à truculência do pai de Miguilim ou da própria vida no sertão, onde boa parte das questões entre os homens se resolviam com confrontos e mortes violentas e onde a própria natureza é áspera e perigosa:

Miguilim não queria dizer que agora estava pensando no Rio-Negro: que por que era que um bicho ou uma pessoa não pagavam sempre amor-com-amor, de amizade de outro? Ele tinha botado a mão no touro para agradecer, e o touro tinha repontado com aquela brutalidade. (ROSA, 2001, p. 109)

O mesmo fenômeno verifica-se da parte dos vários cães que vivem com a família de Miguilim, em especial o cachorro Gigão, que defendeu os Cessim de uma cobra venenosa que invadira a casa e, nesse sentido, tem semelhança com a conduta protetora de Miguilim, em seu intento de livrar a família dos efeitos do pecado. Lembre-se que, na mitologia bíblica do *Gênesis*, a serpente é símbolo do pecado, do mal. E também o cachorro Julim, que morre esfaqueado por um tamanduá, tornando triste um dia de domingo em que todos se divertiram com banho no poço e passeio até os coqueiros que havia em certo local da fazenda, aproveitando a ausência do pai, numa espécie de antecipação da tragédia que será a mais árdua para o nosso protagonista e que, àquela altura, estava prestes a ocorrer: a morte por tétano de seu irmão Dito.

Faz parte do estilo de Guimarães Rosa o recurso às histórias encaixadas de personagens secundárias como modo de refletir a trama principal da narrativa. São histórias inseridas no enredo que parecem ser independentes do conflito central, mas, que, na verdade, servem para espelhar os acontecimentos diretamente ligados ao protagonista. Em “Campo geral”, as histórias dos animais apresentam justamente essa função, sendo que, por conta da narração em terceira pessoa, nem sempre se pode afirmar que as imagens dessas histórias seriam apreendidas conscientemente pelo protagonista em termos de um aprendizado sobre as relações humanas. De todo modo, trata-se de elementos de um processo de aprendizagem que se realiza tanto de maneira consciente quanto de maneira inconsciente, a partir da apreensão de imagens. Segundo Bruno Bettelheim (1997), em *A psicanálise dos contos de fadas*, na criança, a internalização dos elementos existenciais necessários ao enfrentamento das questões mais importantes da vida acontece, sobretudo, de modo inconsciente.

A doença de Miguilim: melancolia e medo de morrer

Desde a mais tenra idade, Miguilim tem uma condição de saúde fragilizada. No início da narrativa, ele rememora o episódio do passado sobre uma pedrada que recebeu de um menino maior, no lugar em que ele e sua família moravam antes de irem para o Mutúm, e que o deixou com a face toda ensanguentada. Em outro momento, ele também havia recebido um banho de “sangue vivo” de um tatu, dado por Vovó Izidra para que ele pudesse “vingar”, pois estava muito fraco por ter ficado doente. Este último fato, inclusive, coloca uma dubiedade sobre a origem espiritual de Miguilim, pois o banho com sangue de um animal remete aos sacrifícios pagãos de iniciação em várias culturas clássicas. É interessante, a esse respeito, também o fato de esse ritual ter sido realizado justamente pelas mãos de Vovó Izidra, uma senhora que seguia com tanta veemência os costumes cristãos, o que lança um ponto de ambivalência também sobre essa personagem.

A memória do ritual pagão com o sangue do tatu sacrificado é associada por Miguilim a outra lembrança do tempo em que ele ainda engatinhava, marcada pela imagem iluminada de uma infância alegre e solar:

Umam moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um de-beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas – cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. (ROSA, 2001, p. 31)

Nessa perspectiva, o ritual de caráter pagão faz um contraponto com a crisma, o sacramento católico em que se confirmam o batismo e a fé cristã, recebido por Miguilim aos oito anos, quando tio Terêz o levou ao bispo no Sucuriju. Não há referência direta no texto sobre o batismo católico de Miguilim, mas o fato de ele ter sido crismado sugere que já era batizado. De todo modo, é logo após a crisma, com as noções de pecado e de culpa, noções essas reforçadas pela fala de Vovó Izidra sobre os castigos, que vai ocorrer a catábase do protagonista, ou seja, a sua descida a um inferno existencial. Na tradição literária ocidental, a ideia de catábase, que tem origem no campo da medicina, no qual representa a fase de declínio de uma doença, significa uma descida da personagem ao inferno ou uma visão do Além da parte do herói. No caso de Miguilim, é uma descida psicológica ao plano da melancolia, provocada pelo temor à morte, que vai tirá-lo daquela dimensão iluminada da alegria infantil.

Após ser crismado e, com os acontecimentos envolvendo seus pais e o tio Terêz, que instalaram uma forte tensão sobre Miguilim e Dito e os demais habitantes da casa acerca do destino da família, inclusive, com a advertência ou admoestação de Vovó Izidra sobre as graves consequências do pecado, Miguilim encontra-se novamente doente, mas, dessa vez, por motivos mais psicológicos do que físicos. No dia seguinte à partida de tio Terêz, Seo Deográcias, em uma visita ao Mutúm, na qual trouxera com ele Patori, e como era seu costume no intervalo das chuvas, examina a saúde de Miguilim a pedido de Nhanina e diz que o estado do menino exige cautela, dando a entender que ele está prestes a ter febre héctica, por descuido do outro curandeiro que o examinou antes. Ele certamente se referia a Seo Aristeu, que também indicava remédios, mas que tinha como método principal a contação de histórias e as cantigas. Deográcias deixou preocupados, com seu diagnóstico, tanto os pais quanto o próprio Miguilim, que começa imediatamente a rezar em voz baixa com medo de morrer: “Estava rezando, endereçado baixinho, para Deus dificultar d’ele morrer” (ROSA, 2001, p. 56).

A partir daí, o menino entra na fase melancólica, atormentado pelo medo da morte:

Mas então Miguilim estava mesmo de saúde muito mal, quem sabe ia morrer, com aquela tristeza tão pesada, depois da chuva as folhas de árvores desbaixavam pesadas. Ele nem queria comer, nem passear, queria abrir os olhos escondido. Que bom, para os outros – Tomezinho, o Dito, a Chica, Drelina, Maria Pretinha – nenhum não estava doente. Só ele, Miguilim, só. Antes tinha ido com o Tio Terêz, de viagem grande, crismado no Sucurijú, tanta coisa podendo ver, agora não sabia mais. Sempre cismava medo assim de adoecer, mesmo era verdade. Todo o mundo conhecia que ele estava muito doente, de certo conversavam. Tivesse outras qualidades de remédio – que fossem muito feios, amargosos, ruins, remédio que doesse, a gente padecia no tomar! – então, ele tomava, tantas vezes, não se importando, esperança que sarava. Ele mesmo queria melhor ir para a casa de Seo Deográcias, daquele menino Majéla, tão arlequim, o Patori – mas Seo Deográcias tinha esses poderes, lá ele tomava remédio, toda hora, podiam judiar, não fazia mal que judiassem, cada dia ele melhorava mais um pouco, quando acabasse bom voltava para casa. (ROSA, 2001, pp. 58-59)

Como se pode observar no fragmento acima, em “Campo geral” há uma analogia ou correlação entre o estado de alma de Miguilim e a natureza: as folhas das árvores ficam mais densas porque a tristeza do menino é pesada.

Além disso, a doença de Miguilim, por ser mais psicológica (ou espiritual) que propriamente física, leva-o a um desejo de autopunição. Ele deseja remédios de “outras qualidades”, que não sejam apenas as ervas e óleos naturais, remédios “que fossem muito feios, amargosos, ruins, remédio que doesse”. Miguilim anseia até mesmo ser maltratado pelas crueldades de Patori. Sigmund Freud (2013) afirma que a melancolia é caracterizada, entre outros fatores, pelo autotortimento, inclusive, como um modo de o doente não mostrar aos seres amados a sua hostilidade contra eles ou contra suas atitudes. No caso de Miguilim, a tristeza ou melancolia é um modo de ele, como criança, reagir aos acontecimentos graves que têm assolado a sua família, principalmente em razão do modo violento como o pai tem tratado a mãe e a ele próprio, Miguilim. Sua hostilidade aparece na forma de uma raiva passageira contra os irmãos e os demais parentes, como se alguém entre eles tivesse que morrer para acabar aquele “dis-sabor deles todos” (ROSA, 2001, p. 59).

Apavorado com a ideia de que estava com a má sina, Miguilim procura a ajuda de Vovó Izidra, que é muito religiosa, pedindo-lhe para rezar com ele, mas sem contar a ela o motivo de sua inquietação. Também recorre a Mãitina, uma senhora negra, ex-escrava que trabalhava na cozinha dos Cessim, e que, à revelia daquela família católica, ainda seguia os cultos africanos e era viciada em cachaça. Mas ninguém pôde sossegar o espírito de Miguilim, o qual, após conversar com Rosa, sua irmã mais velha, sobre o que era ser héctico, passou a cultivar a certeza de que já estava tuberculoso. Até que, em certo momento, Miguilim resolveu fazer um trato com Deus: se ele tivesse mesmo que morrer, que fosse em dez dias ou não morria mais e ficava curado. Enquanto a morte não chegasse ou Deus o livrasse da doença, poderia rezar uma novena, o que acabou se esquecendo de fazer, tamanha era sua aflição.

Como estava já com o prazo de quando poderia morrer, Miguilim começou a sentir saudade de todos da casa, até mesmo dos animais domésticos da família. Resolveu que não iria mais fazer arte e pensava que não podia morrer para poder crescer e ajudar o pai no trabalho. Após Miguilim confessar a Dito sua preocupação com uma “árvore de pé-de-flôr” que havia atrás da casa, pois Seo Deográcias havia falado que ela trazia mau agouro, o irmão convenceu o vaqueiro Saluz a derrubá-la em um momento em que o pai estava fora de casa, inventando que seria ordem deste. Depois, Dito mentiu ao pai que havia pedido ao vaqueiro para cortar a árvore porque sonhara que, se ela continuasse a crescer, o pai adoeceria. E, assim, se livrou de um castigo.

Dessa maneira, foram passando-se os dias do prazo marcado com Deus sem que Miguilim contasse a ninguém o que estava acontecendo com ele, embora muitos achassem que ele estava um tanto e quanto estranho. Durante esse período, a lembrança da captura de um tatu-peba pelos cães de casa remete à imagem do próprio Miguilim naquele momento, em que se sentia acochado pela ideia da morte iminente. Por repugnar a violência da caça, o menino pensava que, se viesse a crescer, não seria companheiro dos homens que matam os animais, mesmo que um dia eles mudassem e se tornassem bons, conforme o que lhe dissera Dito antes sobre a possibilidade de transformação das pessoas. Nesse momento, ele pensava também em Cuca Pingo-de-Ouro, a sua cadela de estimação, que fora dada pelo pai a uns tropeiros.

Por fim, Miguilim já não conseguia nem mesmo rezar, pois a passagem ligeira dos dias lhe deixava em sobressalto. A cada dia, estava mais próximo o momento fatídico em que se cumpriria o prazo que ele tratara com Deus. Até mesmo de Patori ele sentia saudades. Pensava nas coisas que aquele menino falava sobre “namoração”, como se lamentasse o fato de não chegar à vida adulta para experimentar aquilo. Com certa inocência infantil, Miguilim pensava em se casar com Drelina, sua irmã, que era bela e muito carinhosa. Em seguida, se envergonhava desse pensamento incestuoso.

Dito é quem percebe a melancolia de Miguilim, durante uma conversa com ele na véspera do dia em que o irmão acertara com Deus: “– Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de donde, me afrontando...” ‘– Deve de não, Miguilim, descarece. Fica todo olhando para a tristeza não, você parece Mãe’” (ROSA, 2001, p. 73). Como a mãe, Miguilim padece agora de uma tristeza profunda que o fazia sentir-se estranho no Mutúm. No crepúsculo desse que poderia ser o seu penúltimo dia no mundo, ele é afetado negativamente por tudo o que compõe o cenário à sua volta, novamente numa analogia entre a natureza e seu estado de alma:

Daí mas descambava, o dia abaixando a cabeça morre-não-morre o sol. O ooõ das vacas: a vaca Belbutina, a vaca Trombeta, a vaca Brindada... O enfile delas todas, tantas vacas, vindo lentamente do pasto, sobre pé de pó. Atitava um assovio de perdiz, na borda-do-campo. Voando quem passava era a marreca-cabocla, um pica-pau pensoso, casais de araras. O gaviãozinho, o gavião-pardo do cerrado, o gaviãozinho-pintado. A gente sabia esses todos vivendo de ir s'embora, se despedidos. O pio das rolinhas mansas, no tarde-cai, o ar manchado de preto. Daí davam as cigarras, e outras. A rã rapa-cúia. O sorumbo dos sapos. Aquele lugar do Mutúm era triste, era feio. (ROSA, 2001, p. 74)

Em sua profunda tristeza e desconsolo, Miguilim finalmente encontra palavras próprias, em pensamento, para definir o Mutúm, que considera agora como um lugar “triste” e “feio”, reflexo de sua própria miséria sentimental. Em sua aventura psicológica, podemos observar as etapas do mito tradicional, que, segundo Joseph Campbell (1997), são a separação do mundo comum, a iniciação em uma nova dimensão existencial e o retorno ao mundo com o olhar transformado. A fase melancólica de Miguilim corresponde à etapa de separação em relação ao Mutúm e ao mundo humano que o rodeia, em razão de sua catábase, de sua descida a um inferno existencial que torna o seu olhar enviesado para as coisas: o mundo se torna sorumbático porque é ele quem está triste.

Miguilim tem natureza lunar, nostálgica: “Lua era o lugar mais distanciado que havia, claro impossível de tudo” (ROSA, 2001, p. 105). E, como a mãe, sonhava com o mar: “– Mãe, que é que é o mar, Mãe?’ Mar era longe, muito longe dali, espécie de uma lagôa enorme, um mundo d’água sem fim, Mãe mesma nunca tinha avistado o mar, suspirava. ‘– Pois, Mãe, então mar é o que a gente tem saudade?’” (ROSA, 2001, p. 91). Assim, tanto Miguilim quanto a mãe pareciam pertencer mais a esse mar imaginado, sonhado nostalgicamente, como um lugar ao qual eles nunca foram, do que ao sertão dos Gerais: “Quando chegaram nos coqueiros, Mãe falou que gostava deles, porque não eram árvores dos Gerais” (ROSA, 2001, p. 106). Aos olhos do melancólico, o Mutúm parece um mundo sombrio e desalmado.

Os poderes da palavra: preparação para a vida e elaboração de perdas

No dia marcado com Deus para morrer ou ficar sarado, Miguilim amanhece sem sequer querer se levantar da cama e, quando começa a delirar com a ideia de que deixaria para sempre todos os que ele amava, Dito traz até ele Seo Aristeu, o outro curandeiro, que tocava viola e que costumava contar muitas histórias engraçadas. Ele examina Miguilim e diz para ele se levantar porque está saudável, explicando que a “morte” de Miguilim é uma “morte de ida-e-volta” (ROSA, 2001, p. 77). E, dessa maneira, com dizeres engraçados, histórias e uma cantiga, Aristeu realiza a anábase de Miguilim, a sua subida, sua volta daquele mergulho melancólico:

Seo Aristeu sossegava para almoçar. Supria de aceitar cachaça. Oh homem! Ele tinha um ramozinho de ai-de-mim de flôr espetado na copa do chapéu, as calças ele não arregaçava. Só dizia aquelas coisas dansadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias, até Vovó Izidra tinha de se rir por ter boca. Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias. Na hora de ir embora afinal, Seo Aristeu abraçou Miguilim:

– “Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:

... Eu vou e vou e vou e vou e volto!

Porque se eu for

Porque se eu for

Porque se eu for

hei de voltar...”

(ROSA, 2001, p. 78-79)

Aristeu, cujo nome grego tem a mesma raiz etimológica de “aristeia”, que significa, no contexto da epopeia clássica, os feitos excelentes do herói exemplar, é aquele que combate a tristeza com a palavra e com a alegria que ela pode disseminar, por meio da música e da contação de histórias. Seu nome liga-se também ao conceito grego de “aretê”, a excelência enquanto qualidade ou a virtude que deve ser buscada pelo homem em seu processo educativo e de formação para a vida. Portanto, em Aristeu encontram-se a excelência como ato e como qualidade, numa perspectiva ao mesmo tempo ética e pedagógica, de aprendizado para a vida.

Por ser um praticante da arte da música, buscando com ela produzir alegria, Aristeu, reconhecido por sua bela aparência, se liga ao deus Apolo da mitologia grega, que é um deus solar, da luminosidade, e protetor dos músicos. Apolo representa o equilíbrio entre os desejos e a consciência racional. É o deus da clareza, da harmonia. Por ser um exímio contador de histórias, Aristeu enquadra-se na categoria do narrador oral antigo que, segundo Walter Benjamin (1994), detinha um saber que consistia na transmissão de experiências de pessoa para pessoa (de boca a boca), com histórias contadas por inúmeros outros narradores anônimos. Trata-se, portanto, de uma cultura do narrar que valoriza a experiência coletiva e o papel formativo ou educativo das histórias contadas.

Ademais, Aristeu também representa, na narrativa de “Campo geral”, a palavra que cura, numa perspectiva que remonta, pela via poética, à metodologia da psicanálise freudiana. Ao criar a psicanálise, Freud inovou justamente por introduzir o método da escuta, em que o psicanalista dispõe-se a ouvir a fala do paciente e também faz intervenções orais ao conduzir a sessão. No caso de Miguilim, o menino mais ouve Aristeu do que propriamente fala. Entretanto, há, no procedimento do curandeiro, uma perspectiva de cura pela fala que se dá pelo emprego de dizeres, histórias e cantigas que, em última instância, servem para que o menino, pelo exemplo, aprenda a se expressar de uma maneira especial, ou seja, de um modo que o ajude a enfrentar de maneira saudável as suas questões internas. Isso se confirma pelo fato de Miguilim, após a visita de Aristeu, confessar a Dito, enquanto

este se encontrava enfermo, após cortar o pé em um caco de pote, o seu desejo de inventar histórias próprias, especialmente para falar sobre a Cuca Pingo-de-Ouro, demonstrando que compreende o papel da contação de histórias tanto como entretenimento e consolo quanto como instrumento de elaboração de perdas:

Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de Seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! – “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” (ROSA, 2001, p. 115)

Além de Aristeu, Dito também é uma personagem voltada para o poder da palavra. “Dito”, abreviação de “Expedito”, significa o conhecimento que vem antes ou a sabedoria consagrada. Ao longo de toda a narrativa, Miguilim afirma reiteradamente a importância dos conselhos de Dito para a compreensão que ele, Miguilim, vem a desenvolver, sobretudo, acerca das relações humanas:

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. De donde o Dito tirava aquilo? Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades. (ROSA, 2001, p. 98)

É Dito quem aconselha Miguilim sobre como eles, crianças, devem se portar em relação ao conflito envolvendo os pais e o tio Terêz. Além disso, é ele quem explica ao irmão sobre a condição social da família, que mora em terras alheias. E também sobre o problema de visão do pai, que o impede de montar cavalo e ser vaqueiro, ficando mais por conta das plantações na lavoura. Dito é o menino curioso que está sempre em busca de ouvir as conversas dos adultos, ficando sempre a par de tudo o que acontece em casa. Além disso, ele tem uma impressionante capacidade de reflexão, uma verdadeira sabedoria diante da vida. É aquele que busca aprender todas as lições mais importantes para a vida porque quer crescer com sensatez a fim de conquistar o melhor da existência. E é por isso que ele quer sempre afastar Miguilim da tristeza, procurando manter uma postura edificante. Quando vê Miguilim chorar pela perda de Cuca Pingo-de-Ouro, a cadela que o pai

dera a um grupo de viajantes, Dito questiona se chorar por cachorro não seria pecado, para tentar estancar a tristeza do irmão. Do mesmo modo, quando Miguilim confessa sua melancolia, que Dito identifica com a tristeza da mãe, este demonstra que é preciso ter uma atitude diferente para com a vida:

“– Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de donde, me afrontando...” “– Deve de não, Miguilim, descarece. Fica todo olhando para a tristeza não, você parece Mãe.” “– Dito, você ainda é companheiro meu? De primeiro você gostava de conversar comigo...” “– Que eu que eu gosto, Miguilim. Demais. Mas eu quero não conversar essas coisas assim.” “– Você quer me ver eu crescer, Dito? Eu viver, toda a vida, ficar grande?” “– Demais. A gente brincar muito, tempos e tempos, de em dantes crescer, trabalhar, todos, comprar uma fazenda muito grande, estivada de gados e cavalos, pra nós dois!” A alegria do Dito em outras ocasiões valia, valia, feito rebrilho de ouro. (ROSA, 2001, p. 74)

Semelhante a Aristeu, que, segundo Miguilim, “sabia ser” (ROSA, 2001, p. 147), Dito também tinha a ciência da alegria, que funciona, na obra, como uma espécie de ética da existência.

Por fim, cabe mencionar, ainda, a linguagem ininteligível de Mãitina, a ex-escrava idosa que vivia em um cômodo à parte no fundo da casa da família, como mais um exemplo de fala que cura. Certa vez, ao deparar-se com Miguilim assustado com a escuridão, com as sombras e com as chamas da cozinha onde ela fazia uma goiabada, Mãitina o pegou no colo e o acalmou com dizeres cujo significado ele não conseguia discernir, por serem de uma língua africana, mas que ele sabia serem de carinho, como um gesto maternal daquela personagem, que costumava ser ríspida com todos os demais habitantes da casa. Por sua ascendência africana, sua condição marginal de ex-escrava alcoólatra e por ainda seguir os cultos de seu povo, Mãitina sofre preconceito racial e intolerância religiosa da parte da família Cessim, sobretudo, da parte de Nhanina e de Vovó Izidra, que se irritam com o fato de ela não rezar com elas as orações católicas. Assim, os adultos costumam dizer às crianças da casa que Mãitina era uma feiticeira e que ela iria para o inferno quando morresse. Vovó Izidra, por sua vez, costuma dar fim aos “calunguinhas”, os santos africanos esculpidos em madeira pela negra. Na obra, é mencionado também o racismo contra Maria Pretinha, outra afrodescendente que trabalhava na cozinha dos Cessim e que foge com o vaqueiro Jé, com quem se casa e tem um filho depois. Rosa, que parece ter interesse amoroso em Jé, não entende como este, sendo branco, escolhe justamente a jovem negra como esposa.

Travessia e provação

Com o parecer de Aristeu de que Miguilim gozava de excelente saúde, seu pai, Berno, resolveu que o menino iria, a partir de agora, levar o almoço para ele na roça. No primeiro dia, Miguilim seguiu tranquilo pelo trecho de mato que tinha de atravessar entre a casa e o roçado onde o pai estava trabalhando. Contudo, na volta, enquanto pensava nas histórias que iria contar a Dito sobre a viagem, principalmente sobre uma nhambu que ele viu na lavoura do pai, foi interceptado pelo tio Terêz. Em nome da amizade que eles juraram um ao outro, Terêz pede a Miguilim que entregue um bilhete à sua mãe, Nhanina, e que, no outro dia, lhe traga a resposta dela. Com o bilhete escondido no bolso da calça, Miguilim passa a viver agora um grande dilema, pois, ao mesmo tempo em que prometeu ao tio entregar à mãe o recado escrito, não gostaria de criar mais conflito entre seus pais e, além de tudo, ele temia que uma tragédia sucedesse, caso o pai descobrisse a comunicação entre Terêz e Nhanina.

Nesse momento, nosso protagonista está diante de um problema próprio de gente grande que exige muita responsabilidade e que, infelizmente, somente ele poderia decidir como resolver. Sem contar a ninguém da casa o que realmente estava se passando, pois ele havia jurado segredo ao tio, Miguilim busca sondar o Dito, a Rosa, a mãe e os dois vaqueiros, Jé e Saluz, sobre como saber a coisa certa a se fazer, mas sem especificar em que tipo de situação. Mas ele não obtém qualquer resposta clara quanto a isso. À noite, na hora de dormir, Miguilim nem quer tirar a calça, para não se apartar do bilhete, e reza muito, por conta de toda a tensão que o sobressalta em função daquela incumbência do tio:

O bilhete estava ali na algibeira, até medo de botar a mão, até não queria saber, amanhã cedo ele via se estava. Rezava, rezava com força; pegava um tremor, até queria que brilhos doessem, até queria que a cama pulasse. Consequia era outro medo, diferente. O Dito já tinha adormecido. O que dormia primeiro, adormecia. O outro herdava os medos, e as coragens. Do mato do Mutúm. Mas não era toda vez: tinha dia de se ter medo, ocasião, assim como tinha dia de mão de tristeza, dia de sair tudo errado mesmo, – que esses e aqueles a gente tinha de atravessar, varar da outra banda. Cuidava de outros medos. (ROSA, 2001, p. 92)

Essa questão do bilhete trata-se, para Miguilim, de uma grande travessia, de um perigo que ele precisa transpor como sujeito. Por toda a tensão que o envolve, esse dilema apresenta-se, para o menino, como uma questão de ordem ética, a

partir do processo de internalização da noção de pecado, de erro, vivenciado por ele. Daí, o “tremor” no momento da reza, numa perspectiva que remonta à filosofia de Sören Kierkegaard (1979), segundo a qual é pelo tremor e pela angústia que se pauta a disciplina do homem durante sua juventude na cultura cristã. Ao decidir, durante a reza, fazer a travessia do medo, Miguilim resolve para si, naquele momento, a questão do bilhete. No dia seguinte, ao encontrar novamente o tio Terêz, ele, mesmo envergonhado e chorando, conta que não entregou a mensagem à mãe e não falou com ela nem com ninguém a respeito. Terêz, então, o consola: “– ‘Miguilim, Miguilim, não chora, não te importa, você é um menino bom, menino direito, você é meu amigo!’” (ROSA, 2001, p. 95). Isso confirma, para Miguilim, que ele tomou a decisão mais sensata.

A esse medo, permeado pela angústia moral, podem-se comparar os outros medos de que se ocupava com frequência a mente infantil de Miguilim, como aquele provocado pela ideia das assombrações folclóricas – o lobisomem (Lobo-Afonso), o Seo Dos-Matos Chimbamba, o Pitôrrro – e o susto que ele sofreu, caminhando míope pelo mato, logo após reencontrar o tio Terêz, por conta de um bando de macacos que o cercaram, quando ele chegava próximo à roça do pai, para roubar o almoço dos lavradores. Miguilim confundiu os macacos com figuras humanas, certamente se lembrando da história assustadora de um macaco ruivo, contada por Seo Aristeu. Mas ele só soube que eram macacos quando o pai e um ajudante, o Luisaltino, o viram correndo apavorado e procuraram acalmá-lo. Em casa, todos riram muito de Miguilim quando o pai contou a história dos macacos, inclusive o Dito. Como uma espécie de alívio cômico nesse momento da narrativa, essa história mostra como a dimensão do medo depende das lentes com as quais o enxergamos, haja vista o modo ao mesmo tempo simples e prudente com que ele cumpriu seu papel em relação ao conflito estabelecido entre os adultos da família.

Perda e luto

Por lealdade ao tio Terêz, Miguilim nem pôde contar a Dito que, ao contrário de sua reação aparentemente cômica diante dos macacos, aquele dia havia sido marcado por um ato digno de louvor de sua parte e que teria sido por meio da reza que ele perdera o medo de enfrentar aquela situação conflituosa envolvendo o bilhete. Ele lamentava o fato de não poder compartilhar essa experiência com o irmão, seu melhor amigo. Naquele dia, o pai veio almoçar em casa, pois os macacos roubaram toda a comida que Miguilim levava para o roçado, e trouxe com ele o Luisaltino, um meeiro que a partir de agora iria passar uns tempos na casa dos Cessim

para ajudar na lavoura. Durante o almoço, o vaqueiro Saluz trouxe a notícia de que Patori havia assassinado um rapaz há alguns dias e fugira não se sabe pra onde, trazendo enorme preocupação para Seo Deográcias. Na mesma tarde, apareceu na fazenda também o Grivo, um menino muito pobre que morava com a mãe no pé do outro morro que ficava próximo ao Mutúm, e que costumava passar por ali para brincar com os meninos e comer qualquer coisa que lhe oferecessem. Ele contava que tinha vontade de criar um cachorro, mas sua mãe não permitia porque eles não tinham comida em casa para dar ao animal.

Míguilim confessa a Dito que temia que Luisaltino fosse um homem mau, semelhante ao sujeito ruivo, figura de aspecto demoníaco da história contada por Seo Aristeu. Mas Dito dizia que quem era ruivo era o pai deles, o que sugere certo mistério em torno da natureza de Berno na obra. Aos poucos, Luisaltino, que trouxe com ele o papagaio Papaco-O-Paco, vai conquistando a todos, e tornando-se amigo principalmente de Nhanina. Em um dia de domingo, em que Vovó Izidra havia ido “servir de parteira” na Vereda do Bugre, todos foram tomar banho no poço das pedras que ficava próximo de casa e Luisaltino fez boias com cabaças amarradas a um “pau-de-pita” para as crianças nadarem. Foi um dia muito divertido em que os meninos brincaram muito, inclusive, de pescar, mesmo não havendo peixe no poço. Ao fim do dia, soube-se que Patori havia sido encontrado, morto, “parece que morreu mesmo de fome, tornadoço vagando por aquelas chapadas” (ROSA, 2001, p. 104), enquanto fugia por causa do crime que cometera. À noite, quando Berno também se ausenta para ir visitar Seo Deográcias e lhe prestar condolências, a mãe de Míguilim e Luisaltino, juntamente com os vaqueiros e Maria Pretinha, levam os meninos para passear até um lugar na fazenda onde havia os coqueiros. Era uma noite de lua cheia.

“Aqueles dias passaram muito bonitos, nem choveu: era só o sol verde, veranico” (ROSA, 2001, p. 102). O tempo da narrativa, em “Campo geral”, é indicado principalmente pelas marcas sazonais (referentes ao clima e às estações do ano): a história começa no início da época das chuvas no cerrado, que começa por volta de outubro e termina por volta de fevereiro, e vai até um pouco depois do final dessa época: “– ‘Míguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e fevereiroas” (ROSA, 2001, p. 146). Como o espaço, que tem sua unidade bastante delimitada, todo ele circunscrito na fazenda do Mutúm, o tempo é concentrado em um período relativamente curto, o que garante certa densidade trágica aos acontecimentos narrados: “Mas vem um tempo em que, de vez, vira a virar só tudo de ruim, a gente paga os prazos” (ROSA, 2001, p. 106).

Logo no dia seguinte àquele domingo alegre e divertido, em que todos na casa desfrutavam a liberdade concedida pela ausência das duas figuras de autoridade, Berno e Vovó Izidra, a morte do cachorro Julim, que foi gravemente ferido por um tamanduá-bandeira e teve de ser sacrificado por um caçador amigo de Berno, parece anunciar, por analogia, o falecimento de Dito, que aconteceria nos próximos dias. O marimbondo que ferroa Tomezinho e o golpe do touro Rio-Negro machucando terrivelmente a mão de Miguilim – “parecia que tinham quebrado os ossos da mão dele” (ROSA, 2001, p. 108) – são indícios de que a vida, de repente, se tornava ainda mais hostil aos habitantes do Mutúm. Por causa da dor que sente com esse machucado, Miguilim acaba perdendo a paciência com Dito e ambos batem um no outro, rolando como se fossem cães. Mas, logo em seguida, fazem as pazes: “– ‘Dito, a gente vai ser sempre amigos, os mais de todos, você quer?’ ‘– Demais, Miguilim. Eu já falei!’” (ROSA, 2001, p. 109).

No dia seguinte, Dito foi ver uma coruja que tinha um ninho em um local da fazenda, mas Miguilim não quis ir junto. Miguilim, que há dias parecia assustado, em estado de alerta, pedia a Dito para não voltar mais no ninho da coruja, lugar visado por cobras. No meio desse mesmo dia, o mico-estrela que a família criava fugiu. Enquanto os meninos e os cachorros, sob o comando de Vovó Izidra, corriam pelo terreiro para tentar capturar o mico, Dito cortou o pé no caco de pote: “um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda” (ROSA, 2001, p. 112). Sem qualquer assistência médica profissional, sendo tratado apenas por remédios de botica e pelos curandeiros da região, Dito foi ficando cada vez mais doente. Ele pedira para permanecer numa rede no alpendre da casa, e Miguilim passava os dias junto do irmão, fazendo de tudo para agradá-lo.

Durante a convalescença de Dito, Miguilim tenta entretê-lo com histórias inventadas e narrando tudo o que acontece na casa, inclusive com os animais domésticos e as vacas do curral, pois Dito, mesmo doente, continua ávido pela vida e por todas as experiências que o cercam. Miguilim conta a ele como está sendo a montagem do presépio por Vovó Izidra e como andam as três perdizes cujos ovos foram chocados por uma galinha. Dito tem uma ou outra melhora, mas, por fim, seu estado de saúde piora drasticamente. Com febre intensa e muitas dores, ele vem a falecer ao cabo de alguns dias. Miguilim, que, na última hora, se desespera para tentar salvar o irmão, fica completamente desolado:

– “Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...” Mas aí, no vôo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava. Escutou os que choravam e exclamavam, lá dentro de casa. Correu outra vez, nem soluçava mais, só sem querer dava aqueles suspiros fundos. Drelina, branca como pedra de sal, vinha saindo: – “Miguilim, o Ditinho morreu...” (ROSA, 2001, p. 119)

Dito foi velado durante toda a noite e quase toda a gente das redondezas veio ao seu velório, menos tio Terêz, que, segundo o vaqueiro Saluz, estaria levantando gado para as bandas da Bahia. No dia seguinte, o corpo do menino foi levado numa rede, pelo pai e outros homens, até um lugar chamado Terentém, onde foi sepultado.

Agora, todos os dias “eram tempo de doer” (ROSA, 2001, p. 122). Com o luto pela morte de Dito, Miguilim mergulha novamente em um estado melancólico, mas, dessa vez, de um modo consciente, ele percebe seu próprio processo de transformação subjetiva: “no mais das horas, ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era o mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos” (ROSA, 2001, p. 122). Ele vive as várias fases do luto, da negação à aceitação, passando pela raiva e pela depressão, até que encontra um pouco de alívio nas palavras de Rosa, a qual descreve Dito como uma espécie de santo, e em um ritual pagão promovido por Mãitina, que consistiu em enterrar uma roupa e brinquedos de Dito embaixo de um jenipapeiro, marcando o local da cova com pedras. Milagrosamente, após esse ritual, o papagaio Papaco-O-Paco, que conseguia falar o nome de todas as crianças, menos o de Dito, grita pela primeira vez: “– *‘Dito, Expedito! Dito, Expedito!’*” (ROSA, 2001, p. 125).

Apesar de ter encontrado condições para elaborar a perda e o luto, Miguilim passará ainda por um período de fortes turbulências durante esse período. Ele quer estar o tempo todo em busca dos rastros que o irmão deixara na terra, de suas lembranças, como, por exemplo, o ninho de coruja que Dito costuma visitar. Mas o pai, sem compreender a importância desse processo, resolve levar Miguilim para trabalhar com ele e Luisaltino todos os dias na lavoura. Berno é o sujeito que vê no trabalho a principal forma de moldar o caráter dos filhos. Mas Miguilim trabalha desgostoso, ensimesmado, e não se interessa pelos assuntos em torno da plantação. Desapontado com isso, o pai diz à mãe, certo dia, que Miguilim não presta e que preferia que Deus o tivesse levado, em vez do Dito.

Por esse tempo, a família recebeu a visita de Osmundo Cessim e de Liovaldo, o irmão de Miguilim que era criado por esse tio em outra localidade. Osmundo Cessim era um homem de posses e trouxe presentes para a família. Liovaldo era um garoto mal-educado e que tinha uma vida folgada. Após voltar de uma viagem, sozinho a cavalo, para entregar o leite excedente da fazenda, Miguilim é incomodado por Liovaldo, que, ao modo de Patori, tem conversas infames sobre sexo com referência às irmãs e à Maria Pretinha. Para defender o Grivo, que ao passar pela fazenda foi ofendido por Liovaldo, Miguilim acaba batendo no irmão.

Esse episódio é responsável, na narrativa, pela ruptura de Miguilim com a figura paterna, elemento fundamental do seu processo de metamorfose subjetiva. Enquanto está sendo violentamente surrado pelo pai por ter batido no irmão, Miguilim não chora uma lágrima sequer, como forma de afrontar a autoridade paterna e de protestar contra aquela injustiça, já que tudo o que ele fez foi defender Grivo dos insultos e agressões de Liovaldo. Miguilim acredita que o pai não gosta dele. Pode-se observar, nessa postura do protagonista de “Campo geral”, um indício de seu processo de maturação psicológica, que se verifica a partir do enfrentamento das perdas, das injustiças e das dores impostas pela vida.

Conquista da alegria

É durante esse período de crise com o pai que Miguilim descobre a beleza do Mutúm. Tentando amenizar a situação entre ele e o pai, a mãe manda o menino passar três dias na casa do vaqueiro Saluz, até que passe a raiva de Berno. Nesse momento, o medo infantil de Miguilim é substituído pela vergonha diante do vaqueiro Saluz pela surra que levou do pai, o que constitui um traço de seu amadurecimento. Na ida, montando o cavalo Cidrão, enquanto Saluz montava o Papavento, Miguilim finalmente vislumbra os Gerais, pela primeira vez, em todo o seu esplendor:

Rebentava aquele barulho vivo de rumor, um estremecimento ranzia, zunindo – *brrrrr, brrrrr* – depois um chuí enorme, parecia golpes de bichos dentro d’água. O gado vinha, de perto e de longe, vinham todos os mansos, bois, vacas, garrotes, correndo, os bezerrinhos alegres espinoteando, saíam raspando môitas, quebrando galhos, vinham; e uns berravam. Bruto que os bravos fugiam, a essa hora, numas distâncias. Quantidade! Mas o vaqueiro Salúz ainda

achava pouco: – “Um vê, Miguilim, é boiadao grande: o chão treme! Mas isto aqui é uma boiadinha alheia...” Perto deles, bezerrinho preto abria os beiços, quase ria – banguelo; esse levantava o rabinho e com ele, por cima, dava uma laçada. Mais perto, pertinho, um novilho branco comia as folhas do cabo-verde-campo – aquela moita enorme, coberta de flores amarelas. E o sol batia nas flores e no garrote, que estava outro amarelo de alumiado. – “Miguilim, isto é o Gerais! Não é bom?” (ROSA, 2001, p. 137-138, , grifos do autor.)

Simbolicamente, essa cena representa o desabrochar do próprio Miguilim, como sugere a imagem do novilho branco iluminado pelo sol. Pelas mãos de Saluz, cujo nome remete a “sua luz” (“sa” significa “sua” em francês, ou uma contração do mesmo pronome em português: “s’a”), o menino realiza a sua introdução no universo dos vaqueiros do sertão dos Gerais, personagens que, na obra regionalista de Guimarães Rosa, estão no topo de uma hierarquia heroica, assim como os jagunços. Como Dito, que sonhava ser vaqueiro quando crescesse, adquirindo um grande rebanho de gado, Miguilim exalta em sua fala esse universo: “– Mas o mais bonito que tem mesmo no mundo é boi; é não, Salúz?” (ROSA, 2001, p. 138). Com efeito, realiza-se, nessa parte da narrativa, a segunda etapa da aventura subjetiva do protagonista na sua relação com o espaço do sertão e, simbolicamente, no seu processo de formação psíquica: a iniciação, que o prepara para sair da infância e entrar na vida adulta.

Quando Miguilim volta da casa de Saluz, não toma a bênção ao pai, o que representa a quebra da reverência para com a autoridade paterna, e Berno o castiga soltando os pássaros de estimação que Miguilim mantinha em gaiolas. Esse gesto do pai é marcado pela ambiguidade, pois, ao mesmo tempo em que causa dor a Miguilim, pelo afeto que ele tem pelos passarinhos, sobretudo pelo casal de tico-ticos-rei, também significa a libertação do menino como sujeito, que, por enfrentar a figura paterna, torna-se cada vez mais independente para seguir o seu destino. Ao reagir ao gesto do pai, quebrando os alçapões e os próprios brinquedos, Miguilim complementa, e não sem violência, essa imagem de sua liberação. Em sua raiva, ele deseja a morte do pai. Ressalte-se, a esse respeito, que, na psicanálise freudiana, o parricídio é um dos elementos do Complexo de Édipo que, juntamente com o desejo sublimado pela mãe, constituem a formação psíquica do sujeito.

Com a morte real do pai, que se suicida após assassinar Luisaltino por ciúmes da mulher, Miguilim completa o seu processo de preparação para a ruptura com

o estágio infantil. Antes de morrer, porém, o pai demonstra a Miguilim que gosta dele, ao contrário do que o menino acreditava. Um dia, Miguilim passa mal durante o trabalho na lavoura, com uma dor muito forte na nuca. Fica enfermo por alguns dias, com muita febre, dores no corpo e sangramento pelo nariz. É aí que o pai, em desespero, pela possibilidade de perder mais esse filho, declara seu amor por Miguilim, ao buscar para ele as frutas que mais se parecem, no sabor, com a laranja, que o menino tanto deseja ingerir, mas que não há em parte alguma dos Gerais naquele momento. Por volta do sétimo dia da doença, Miguilim recebe a notícia da morte de Luisaltino pelas mãos do pai. Após alguns delírios, em que é assistido por Vovó Izidra, Miguilim fica sabendo que o pai se suicidou.

No dia seguinte, a mãe tenta apaziguar o coração de Miguilim, dizendo-lhe que ninguém tem culpa pelo que aconteceu. E, novamente, o menino recebe a visita de seu Aristeu, que decreta: “– ‘Miguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e fevereiroas... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouría...’” (ROSA, 2001, p. 147). Miguilim, então, melhora gradativamente e, diante das novas mudanças pelas quais ele e a família têm passado, compreende que aquela também seria a opinião de Dito: “O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma”. (ROSA, 2001, p. 148). A alegria, então, funciona como uma espécie de elixir para a existência, como uma forma de saúde e de sabedoria no viver.

Após a morte de Berno, Terêz junta-se a Nhanina e passa a tomar conta da lavoura que era do irmão no Mutúm. Vovó Izidra, por não concordar com o novo arranjo, despede-se da família e vai viver em outro lugar. Diferentemente do pai, que era apenas lavrador, tio Terêz é agricultor e “garroteiro”, abrindo a Miguilim a possibilidade de seguir uma tradição diferente da de seu progenitor: “Ele tinha uma roupa inteira de couro, mais bonita do que a do vaqueiro Salúz; dava até inveja. [...] Quando ele ficasse forte são de todo, ia ter de trabalhar com Tio Terêz na roça? Gostava mais de ofício de vaqueiro” (ROSA, 2001, p. 148).

Por essa altura, com a visita de um médico à casa dos Cessim, o destino de Miguilim muda radicalmente. O médico percebe que Miguilim tem dificuldade para enxergar e o diagnostica como míope. Ao usar por um instante os óculos do médico, o menino desvela uma nova dimensão do mundo à sua volta, de beleza e claridade:

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãosinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... (ROSA, 2001, p. 149)

O médico, o doutor José Lourenço, do Curvelo, leva Miguilim para viver na cidade, onde o menino poderia adquirir seus óculos, estudar e aprender uma profissão. Destino parecido com o do irmão Liovaldo, que morava com o tio Os-mundo Cessim. No dia seguinte, em que o médico voltaria para buscar Miguilim, até os pássaros cantavam alegres ao amanhecer. Ao se despedir da casa e de todos que viviam no Mutúm, os familiares, Mãitina, o menino Grivo, as famílias dos dois vaqueiros e todos os animais domésticos, Miguilim constata como todos eram bons para ele. Não se esquece de mandar lembranças para seu Aristeu e Deográcias. A mãe deu a ele o cavalo Diamante, que ele montaria até a cidade e lá ele poderia vender e ficar com o dinheiro. Em analogia ao mito tradicional, esse cavalo com nome de pedra preciosa é o prêmio conquistado por Miguilim em sua aventura existencial. A mãe também lhe presenteia com as sandálias do Dito, dizendo que elas servem para Miguilim. Portanto, ele dará continuidade aos passos do irmão, que morreu precocemente. Entre eles, o sonho que Dito tinha de ser vaqueiro.

Por fim, ao olhar novamente em volta com os óculos, mais uma vez cedidos pelo médico, Miguilim reconhece que “O Mutúm era bonito!” (ROSA, 2001, p. 152). Como os óculos são saúde para os olhos, a alegria que ele aprendera com Dito e Aristeu é saúde para o espírito, traz luz à percepção que o protagonista tem do mundo. Desse modo, o espaço do sertão passa a fazer parte da alma de Miguilim, como um lugar internalizado. E, assim, ele completa o périplo mitológico composto por separação, iniciação e retorno com relação ao espaço regional, em que o *ser-tão* simboliza o próprio espaço interior de Miguilim, como sujeito em formação. Nessa perspectiva, essa última etapa, de retorno ao mundo comum com o olhar renovado pelas lentes dos óculos e pelas lentes da alegria, consiste em um processo tanto ambíguo quanto simbólico, pois, ao mesmo tempo em que se despede do Mutúm, Miguilim passa a carregá-lo para sempre dentro de si.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BÍBLIA Sagrada. Trad. de João Ferreira de Almeida. Ed. ver. e cor. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1984.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002 (Coleção Espírito Crítico).
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- IPIRANGA, Sarah Diva da Silva. *Imagens da infância: crianças, aprendizagem e formação nos contos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector*. 2010. 213f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira Fortaleza-CE, 2010.
- KIERKEGAARD, Sören Aabye. *Temor e tremor*. In: _____. *Os pensadores*. Trad. de Adolfo Casais Monteiro et al. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo. Ou a polêmica em torno da ilusão*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- ROSA, Guimarães. "Campo geral". In: _____. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *João Guimarães Rosa: correspondência com o seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. 3. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

Um mundo movediço de *Nove Noites*, por Henrique Landim¹

Autor: Bernardo carvalho

I - Dados biográficos do autor:

Bernardo Carvalho nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1960. Pode ser considerado um dos escritores mais originais da sua geração. Já teve seus livros publicados em vários idiomas. É sem dúvidas um escritor com fisionomia própria, facilmente reconhecível no estilo inconfundível de suas obras. Caso não soubéssemos que determinado livro é seu, poderíamos identificá-lo como autor a partir do incipit², que dá início a grande parte dos seus livros. Também é autor de *Aberração*, *Onze, Os bêbados e os sonâmbulos*, *As iniciais*, *Medo de Sade*, *O sol se*



põe em São Paulo, *O Filho da Mãe*, *Reprodução e Simpatia pelo Demônio*, que é o seu mais recente romance. O romance *Nove Noites* foi premiado em primeiro lugar na edição de 2003 do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, juntamente com o livro de contos *Pico na Veia*, de Dalton Trevisan. Os dois autores dividiram o prêmio de R\$ 100 mil. Além de escritor, Bernardo Carvalho trabalha como articulista em alguns jornais brasileiros.

II - Introdução:

Nove Noites, sexto livro do autor, narra, ou pelo menos tenta fazê-lo, uma investigação sobre a misteriosa morte de um antropólogo norte americano, Buell Quain, que, aos 27 anos, no dia 2 de agosto de 1939, se matou, sem motivos aparentes, quando subitamente regressava à “civilização” após uma estada em uma aldeia no interior do Brasil. Ele fazia o percurso entre a taba dos índios Krahô e a cidade de Carolina. Nesse trajeto, cortou todo o seu corpo e em seguida se enforcou. O leitor, em poucas páginas, se inteira desse trágico remate da vida desse jovem. Diferentemente de obras românticas como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*³, que narra a via-crúcis do protagonista até o seu final doloroso, aqui, em *Nove Noites*, o que instigará o leitor será justamente o indecifrável e enigmático motivo, ou motivos, que levou/levaram o jovem, no interior do Brasil, a tirar a sua própria vida.

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia e mestre em Teoria Literária pela mesma instituição.

² Palavra que anuncia o início de um texto. Temos uma espécie de refrão que inicia as cartas de Manuel Perna: “Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá de preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui” (CARVALHO, 2002, p.7).

³ Obra do autor alemão Goethe, foi publicada no ano de 1774 e demarca o início do Romantismo no mundo.

Na obra, existe um interesse na compreensão de um sentido que é sempre elusivo, “quer no plano dos fatos que suportam narrativamente o texto, quer na própria constituição do discurso ficcional, disperso e refratado através de filtros múltiplos; em ambos os casos, a busca por um sentido é o fio condutor da efabulação⁴ e da própria escrita”. Deveríamos relacionar o projeto de dar sentido ao mundo e o seu recursivo fracasso à prática profissional do autor como jornalista? Falando com a voz de Thomas Pynchon, numa entrevista “exclusiva e fictícia”, assim define Bernardo Carvalho o trabalho literário:

“Não existe literatura nem arte sem paranoia. Provavelmente, não haveria nem civilização. A paranoia é a tentativa de dar sentido ao que não o tem, ao desconhecido. E não é isso que o homem tenta fazer desde o início dos tempos? Num momento em que o documentário invade o campo do ficcional e se assiste a uma série de êxitos de bilheteria que aparentemente devem seu sucesso a uma necessidade crescente de “verdade factual”, de acesso à informação fidedigna (e quando os próprios noticiários ao vivo, cuja co-presença e imediatez os qualificaria à representação fiel dos fatos, têm a sua manipulação paradoxalmente desnudada)”.

Os livros de Bernardo Carvalho lexicalizam essa desconfiança, “embora o façam de maneira tortuosamente irônica ao apropriar-se, na ficção, de discursos migrantes de outros registros supostamente comprometidos com o real: a reportagem jornalística, a investigação acadêmica, a psicanálise, o diário de viagem, o relato confessional autobiográfico, a descrição do guia turístico.” (FRATESCHI, 2004, p. 196)

III – O enredo

A obra narra duas histórias ao mesmo tempo: a que transcorreu no passado, isto é, principalmente a vida de Quain, e a do investigador, no presente da narrativa, coincidente com o nosso tempo.

PRIMEIRO EIXO NARRATIVO: MANUEL PERNA, O NARRADOR-TESTEMUNHA

“[...]a verdade depende apenas da confiança de quem ouve[...]”
(CARVALHO, 2002, p.25)

A obra apresenta duas diagramações em quase todo o decorrer do texto. A primeira está em itálico, são as várias cartas⁵ que o narrador-testemunha, ou seja,

⁴ Fazer ou formar história fabulosa.

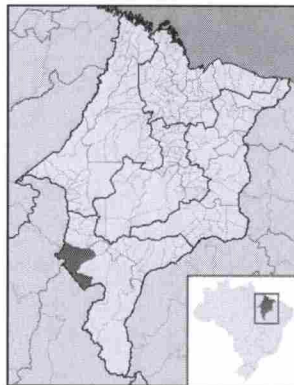
⁵ São nove as cartas (na obra aparecem nos seguintes capítulos: 1, 3, 6, 8, 10, 12, 14, 16, e 18) que, no total, supostamente, poderiam sugerir ou corresponder às nove noites vividas entre Manuel Perna e Buell Quain.

Manuel Perna, supostamente escreve, quase seis anos após a morte de Quain, a um suposto interlocutor que aparece referido como “você”. Essa parcela do romance, quase sempre surge com um incipit⁶ contido nas nove cartas escritas por Manuel Perna. A outra fração do romance corresponde às pesquisas do narrador-repórter e aparecem com uma diagramação-padrão.

“A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade” (CARVALHO, 2002, p.7). Esse fragmento é extremamente esclarecedor para nós, leitores na busca pela “verdade”, sobre os motivos que levaram Buell Quain ao suicídio, no dia 2 de agosto de 1939, pois ele revela

que estamos entrando num universo de contradições insolúveis sobre esse caso, e que tudo isso nos fará morrer de curiosidade, ou, melhor dizendo, tudo isso nos deixará obcecados na busca pelo preenchimento das lacunas do caso, sentimento experimentado pelo próprio autor do livro.

Escrevendo as suas cartas de um lugar fora de Carolina⁷, Manuel Perna relata como se deu o seu primeiro encontro com o antropólogo norte-americano. Era março de 1939, todos viram o hidroavião da Condor aproximando-se da cidade, anunciando a chegada de um estrangeiro, Buell Quain. Muita gente correu para o rio. O narrador, Manuel Perna, diz ter ido ao porto, lugar onde o avião desceu, para ver a movimentação, após terminar um serviço. Chegando lá, viu que havia um fotógrafo tirando fotos do ilustre etnólogo, que estava ao lado dos índios e do piloto, todos de pé sobre a asa do avião. Sua vinda provocou uma sensação que cinco meses depois todos já tinham esquecido. Quain estava com um chapéu branco, como se fosse um capitão de um navio, camisa branca, bombachas e botas. O representante da empresa Condor apresentou Quain a Manuel Perna. O norte-americano apertou sua mão como a de qualquer outro e nem deu pela presença de Perna.



Cidade de Carolina-MA

⁶ “Isto é para quando você vier”.

⁷ Observe a fala de Manuel Perna a seu interlocutor: ele estava fora de Carolina, na divisa dos estados de Tocantins e Maranhão: “Amanhã pego a balsa de volta para Carolina” (p.8).

Perna diz que ele foi um dos primeiros a ver o olhar de Quain, que revelava desespero, angústia e solidão. Tudo isso é reforçado pelo desejo do etnólogo em ir para a aldeia, pois queria ficar longe dos olhares curiosos dos outros. Nesse mesmo dia, ocorreu um fato curioso na cidade: uma nuvem de morcegos saiu do tronco de uma mangueira e se espalhou pelas ruas, numa enxurrada, em voo rasante e cego, a ignorar bicicletas e pedestres. Esse fato, juntamente com o olhar triste de Quain, revela um mau presságio e um possível prenúncio de morte. O leitor atento saberá perceber a forte simbologia maléfica do morcego, que é um animal associado à escuridão, à morte e, não raro, identificado com a figura de Satã no imaginário cristão. Assim, como os morcegos temem a luz, Quain temia os olhares dos curiosos e, por isso, queria ver-se logo na aldeia, porto seguro para sua alma solitária.

No dia 9 de agosto daquele ano, cinco meses depois de ele ter chegado a Carolina, uma comitiva de vinte índios entrou na cidade, no final da tarde. Traziam a triste notícia e, na bagagem, os objetos de uso pessoal do dr. Buell, que eu mesmo recebi e contei, com lágrimas nos olhos: dois livros de música, uma Bíblia⁸, um par de sapatos, um par de chinelos, três pijamas, seis camisas, duas gravatas, uma capa preta, uma toalha, quatro lenços, dois pares de meias, um suspensório, dois ternos de brim, dois ternos de casimira, duas cuecas e um envelope com fotografias. O seu retrato não estava entre elas. Havia a foto de uma casa de madeira na praia; havia os retratos dos negros do Pacífico Sul, que lhe contaram lendas e canções; havia retratos dos Trumai⁹ do alto Xingu, mas não havia nenhuma foto de família, nem do pai, nem da mãe, nem da irmã, nem de uma mulher. (CARVALHO, 2002, pp.11-12).

É possível que ele tivesse queimado essas fotos antes de se matar. Nenhum retrato dele foi encontrado, fator que sugere a ideia de insatisfação consigo mesmo. Nem mesmo fotos de seus familiares, que, de certa maneira, retomam a sua própria imagem, foram encontrados entre os seus objetos.

Os índios não tocaram em nada do morto. Eles estavam com medo de serem incriminados. Ao chegarem à casa de Perna com todos os objetos, ele mandou chamar o professor Pessoa, às pressas, para ler uma das cartas de Buell, que estava em inglês. Essa carta deixou os índios mais tranquilos, pois, nela, era afirmado que eles não tinham nenhuma responsabilidade sobre o caso. Buell Quain deixou cartas para os Estados Unidos, para o Rio de Janeiro, para o Mato Grosso e duas para Carolina, uma para o capitão Ângelo Sampaio, delegado de polícia, e outra para Manuel Perna.

⁸ Parece que Quain estava ali na tentativa de se encontrar, algo que não se deu lendo "as palavras sagradas" da Bíblia. Isso não serviu como elemento motivador de uma vida nova, como foi dito por alguns, como, por exemplo, no conto "A hora e vez de Augusto Matraga", que a Bíblia serviu como aspecto motivador para a construção de um "homem novo" em sua trajetória em busca de redenção.

⁹ Etnôn. Indivíduo dos trumais, povo indígena de língua isolada, que habita o alto rio Xingu (MT).

Algumas das cartas deixadas por Quain seguiram para o Rio de Janeiro sob os cuidados de Perna e apenas uma, a suposta oitava carta, ficou retida por ele. Perna afirma que guardou desconfiado essa carta e que ele não podia entendê-la porque ela estava escrita em inglês, embora desconfiasse de seu conteúdo. Pensou em recorrer ao professor Pessoa, mas não queria correr esse risco. Perna fala ao seu interlocutor, o possível destinatário da oitava carta, que lhe mandou um bilhete cifrado. Esse bilhete foi escrito com o apoio do professor Pessoa, que o ajudou pensando se tratar de um parente do morto, uma vez que, anteriormente, já lhe pedira ajuda para escrever uma carta de pêsames enviada à mãe de Quain. Perna nunca pôde se certificar de que esse bilhete chegou às mãos de seu destinatário, e, se chegou, se foi compreendido. Nessa parte do romance, existe uma forte atmosfera de opressão. Perna parece, a todo custo, não querer revelar algo na carta que poderia comprometê-lo ou comprometer os índios ou até mesmo o seu interlocutor: “Faz ano que espero, mas já não posso me arriscar ou desafiar a morte. Este mês começam as chuvas. Amanhã pego a balsa de volta para Carolina, mas antes deixo este testamento para quando você vier” (CARVALHO, 2002, p.13). É de vital importância o leitor ater-se ao desenrolar das cartas e da própria vida de Perna, pois esses elementos, como dito anteriormente, sugerem uma atmosfera de violência velada. Vale lembrar: estávamos no contexto da ditadura Vargas, que se iniciara em 1937, momento de forte vigilância do Estado sobre as missões científicas e artísticas conduzidas no Brasil. Tudo isso sugere que Perna conhecia a razão do suicídio, mas prefere ocultá-lo. Poderíamos entender que a verdadeira causa da morte de Quain se liga a fatos muito íntimos da vida do antropólogo, aspectos ocultados por ele.

Os índios disseram que Quain passou a viver num estado de absorção terrível depois de receber uma última correspondência, vinda dos EUA, que Manuel Perna, o narrador, enviara por intermédio de seu irmão. Foi com as cartas (recebidas na aldeia) que ele queimou na sua última jornada de volta a Carolina¹⁰ e com as quais obteve o fogo e a luz de que precisava para escrever as cartas deixadas, chorando, copiosamente, antes de se matar, no meio da noite.



10 Chamavam-se João e Ismael. Os índios que acompanharam Quain ao regresso à “civilização”, dois rapazes que ele havia arregimentado para guiá-lo ao sair da aldeia no dia 31 de julho. Ao cair da tarde, de acordo os índios, no segundo dia de caminhada, ainda cerca de noventa quilômetros de marcha pela frente, segundo a versão oficial, Quain Buele, como eles o chamavam na língua dos brancos, quis pernoitar perto de um brejo, pediu para parar, disse que estava cansado e não podia prosseguir. Segundo os índios, o etnólogo não mostrava nenhum sinal de doença física. A prostração era psicológica e já se prolongava por dias, desde que recebera a última correspondência de casa.

É PRECISO ESTAR PREPARADO

Antes de morrer, ele disse para alguns ter recebido uma triste notícia de sua casa. Falou que o seu pai **tinha** abandonado a sua mãe, idosa e sem recursos. Para outros, disse que a sua mulher o traíra com o próprio irmão, embora não tivesse irmão. Não falou em momento algum sobre alguma doença contagiosa, entretanto pediu a cada destinatário das cartas que as desinfetasse antes de lê-las.

Perna refere-se o tempo todo a certo interlocutor, o suposto “você”, e levanta a hipótese sobre uma possível carta deixada por Quain a ele, esse interlocutor imaginário, o suposto destinatário das cartas de Perna, algo que elevaria o número de cartas para um total de oito, como dito anteriormente.

Foram nove noites¹¹ de Quain passadas com Manuel Perna. A primeira, na véspera de sua partida para a aldeia. Depois, mais sete durante a sua passagem por Carolina em maio e junho, quando foi à casa de Perna em busca de abrigo, e a última quando ele foi acompanhado por Perna pelo primeiro trecho de sua volta à aldeia, quando pernoitaram juntos, debaixo das estrelas. “A última noite foi por minha conta”, relata Perna, pois ele, Quain, não havia requisitado a sua companhia. Mas Perna sentiu que devia acompanhá-lo a cavalo nem que fosse somente no primeiro trecho do curso, como se de alguma maneira soubesse o que àquela altura não podia saber: que nunca mais o veria.

Na primeira noite juntos, Quain falou de uma ilha no Pacífico, Fiji e Vanua Levu, onde os índios são negros. Nessa taba, que chamou de Nakoroka, cada um decide o que quer ser, pode escolher a família, o lugar na casta, isto é, um lugar onde cada um escolhe o seu papel. Um lugar onde é impossível a um estranho reconhecer os traços genealógicos, já que os parentes são eletivos, assim como as identidades.

Depois das provas de fechamento do semestre, em 1939, Quain e um grupo de amigos foram para Chicago, onde beberam até cair. Resolveram ir ao cinema. O antropólogo assistiu vidrado à história de amor no Pacífico Sul, um amor proibido pelas leis de uma sociedade de nativos. Um amor condenado pelos deuses. Um tabu. Ao sair do cinema estava convicto de que iria ao encontro desses nativos. Trancou a matrícula na faculdade e embarcou, como aprendiz de marinheiro, num cargueiro para Xangai. Passou seis meses fora. Queria ver as ilhas do Pacífico Sul, a ilha encantada do filme, “as gotas de prata de um amor proibido”.

Entre um trago e outro de bebida, Quain relatou que tinha como objetivo ver o quanto as regras que regem a nossa sociedade são descabidas e ver um mundo que o abrigasse. Dizia ainda, no caminho de volta, em Xangai, que conseguira

¹¹ Nesse momento da narrativa podemos entender o título da obra.

ajudar um chinês a embarcar, clandestinamente, no navio onde estava. O oriental tinha interesse em conhecer a América. Mas antes de chegar ao destino foi descoberto, expulso e castigado no primeiro porto, sob os olhos horrorizados de seu benfeitor americano.

A ILHA ENQUANTO REFÚGIO

Ainda nessa mesma noite, Quain revelou as suas experiências na tribo Trumai. Referia-se constantemente a um jovem índio órfão de dez ou doze anos mantido à margem pela tribo. Era um desajustado. O único ali que, como ele, não tinha família. Os meninos Trumai tinham os corpos todos esfolados por uma pata de tatu para mostrar o quanto eram corajosos. As cicatrizes eram muito admiradas. Enquanto narrava tudo isso, o antropólogo tirou a sua camisa e mostrou a seu interlocutor uma grande cicatriz, resultado, segundo ele, Quain, de uma cirurgia na infância. Nunca mais tocou no assunto.

Depois de duas semanas entre os Trumai, o antropólogo presenciou uma cerimônia de cura. A mulher do chefe da aldeia estava doente e até então nenhum remédio tinha sido eficaz. Os índios decidiram fazer um ritual. A cerimônia era proibida às mulheres. Quain resolveu assistir ao ritual e a irmã do chefe disse-lhe que, se Quain entrasse, morreria como elas. Mas ele ignorou o conselho e assistiu assim mesmo. Em outra ocasião, os índios falavam da morte, deixando, porém, que ele tirasse as próprias conclusões sobre o tema. Ainda em outro momento, numa caçada, os índios procuravam aves para tirar-lhes as penas, falaram sobre um pássaro de cabeça vermelha, a que chamavam “lê”, que era o anúncio da morte para quem o visse. Pouco depois, Quain viu uma ave assim e preferiu acreditar que os índios estavam pregando uma peça. No fundo, após essas experiências, Quain ficou muito impressionado, a ponto de ter sonhado mais de uma vez com a mesma ave. Às vezes, acordava ofegante à noite. Ao fazer essas revelações, perguntou a Perna o que ele achava dos sonhos. Manuel disse que, para os Trumai, o sonho seria uma forma de ver dormindo.

Ainda na tribo Trumai, aconteceu um fato curioso e revelador acerca da personalidade de Quain. Certa noite, Aloari, seu assistente e cozinheiro, foi até Quain implorando que apagasse o lampião, pois assim estava irritando a chuva. “Foi diferente naquele dia de febre em que a tempestade fez o dia virar noite e ele viu dois olhos à porta da sua cabana. Não eram os olhos fundos de Aloari, com seus lábios grossos e os cabelos desgrenhados cortados em forma de cuia. Eram olhos ardentes soltos no nada, como se boiassem na matéria viscosa da escuridão e da chuva.

E ele disse apenas: Os olhos de uma pessoa que eu conheci” (CARVALHO, 2002, p.59). Observe os traços de homossexualismo de Quain: poucos dias depois, ele foi obrigado a sair, às pressas, da aldeia. Esse fato ocorreu, em verdade, por causa de um suposto envolvimento com os nativos. Note também que ele se refere a outros olhos. Não seriam os olhos de Andrew Parsons, seu suposto amante?

ECLIPSE

Coagido pelo serviço de proteção ao índio, Quain saiu, imediatamente, da tribo. Iniciou a sua viagem de volta no dia 7 de novembro de 1938, dia marcado por um eclipse, de pouco mais de uma hora, que fez a lua desaparecer no céu logo depois de ter surgido. Os índios não queriam vê-lo ir embora. Pediam para o antropólogo espantar o mal comedor da lua. Queriam vê-lo atirar para o céu e, em seguida, eles começaram a lançar flechas para o céu. A viagem de retorno duraria trinta e oito dias, um pesadelo para Buell.

Quando voltou a Carolina, dois meses antes de se matar, achava-se num estado deplorável. Preferia se esconder. A única pessoa confiável para Quain era Manuel Perna, que, como ninguém, sabia lhe passar confiança e, sobretudo, ouvi-lo. Numa das conversas, o engenheiro lhe perguntou onde ele queria chegar fazendo todas aquelas viagens. Buell disse: “Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão”. Demorou muito para Manuel Perna entender o que Quain queria dizer com essas palavras. Ao contrário das outras pessoas, Quain vivia fora de si. Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, onde não estaria mais condenado a se ver. Sua fuga foi resultado de seu fracasso. De certo modo, ele se matou para sumir do seu campo de visão, para deixar de ser ver.

Quain, no final de maio, voltou a Carolina sem sapatos. Queria passar o aniversário na cidade. E, à noite, chegou, falou a Perna sobre outra ilha. Ele sempre teve um fascínio pelas ilhas. Falou sobre outra, à qual se chegava de balsa, depois de duas horas de trem, vindo da cidade. Falou sobre uma casa com vários quartos, todos ocupados por amigos. Já não se expressava com tristeza ou alegria. Contou de uma tarde em que, voltando de uma caminhada solitária pela praia, onde deixara os colegas, deparou com a casa excepcionalmente vazia e um homem sentado na cozinha. E disse que, antes de poder se apresentar, o estranho, saindo da sombra, sacou de uma máquina fotográfica e registrou para sempre o espanto e o desconforto do antropólogo recém-chegado de um passeio pela praia, surpreendido por esse desconhecido. Numa noite em que estava em

Carolina, Buell confessou: viera ao Brasil com a missão de contrariar a imagem revelada naquele retrato. Como um desafio e também como uma aposta, que fazia com ele mesmo. Havia sido traído pelo intruso e pela câmara deste. Não podia admitir que aquela fosse a sua imagem mais verdadeira: a expressão de espanto diante do desconhecido. Havia sido pego de surpresa pelo fotógrafo, antes que pudesse dizer qualquer palavra. E embora depois os dois tornassem amigos, por muito tempo o estranho não conseguiria tirar outra foto dele. Até irromper um dia em seu apartamento, sem avisar, decidido a fotografá-lo de qualquer jeito, depois de ter sabido que ele estava de partida para o Brasil. Queria uma lembrança do amigo antes de embarcar para a selva da América do Sul.

UMA FOTOGRAFIA A SER ALTERADA

Quando menos esperamos, Perna começa a falar sobre uma suposta amante de Buell Quain. O antropólogo ainda estava na ilha. Discutiu com um dos amigos. Era uma noite de chuva, quando os dois amigos brigaram. Segundo Perna, Quain decidiu vir para o Brasil após o acontecido. Essa parte do texto deixa certa ambiguidade sobre o comportamento sexual de Quain, pois não sabemos se ele está com ciúmes da mulher, a sua suposta amante, ou de seu amigo. Essa mulher, suposta amante de Quain, se tornou prostituta após sair do sul dos Estados Unidos e ir para Nova York. Ela se transferiu de região com o intuito de vencer no mundo da música, mas acabou se hospedando, sem saber, num prostíbulo. Em sua mais completa ingenuidade, achava estar numa pensão de moças. Pegou todas as suas reservas e confiou-as a uma moça veterana. Ao dar por si, a pobre moça entendeu: a companheira da pensão havia desaparecido com todas as suas economias.

Ao final do relato, Perna diz como foi a última vez na presença do Quain: “Ao vê-lo partir com os índios pela manhã, virando-se para trás, a me acenar com a mão pela última vez antes de desaparecer entre os arbustos, eu não queria imaginar, embora por um momento o pensamento tivesse me passado pela cabeça, que nunca mais nos veríamos, que aquela era nossa despedida” (CARVALHO, 2002, p.129).

A única herança que Quain lhe deixou, segundo Perna, foi a oitava carta, supostamente com todos os segredos que motivaram a morte. Sendo assim, Perna tem o compromisso de entregá-la ao seu verdadeiro dono, mas teme não conseguir, pois é um homem “sob suspeita” depois de ter sido destituído de suas funções no posto indígena Manoel da Nóbrega.

SEGUNDO EIXO NARRATIVO: O NARRADOR-REPÓRTER (BERNARDO CARVALHO FICCIONALIZADO)

“Ninguém nunca me perguntou e por isso
também nunca precisei responder¹²”

(CARVALHO, 2002, p.13).

Até aquela manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, o narrador-repórter nunca ouvira falar no estranho nome de Buell Quain. Leu um artigo no jornal que, fazendo alusão à morte de um antropólogo no interior do Brasil: “O artigo tratava das cartas de outro antropólogo, que também havia morrido entre os índios do Brasil, em circunstâncias ainda hoje debatidas pela academia, e citava de passagem, em uma única frase, por analogia, o caso de Buell Quain, que se suicidou entre os índios Krahô, em agosto de 1939” (CARVALHO, 2002, p.14). Leu o artigo várias vezes para se certificar de que não estava sonhando, até entender, ou confirmar, se havia ouvido antes o nome¹³.

O narrador-repórter procurou a antropóloga autora do artigo jornalístico. Ela, a princípio, foi bastante seca com ele, por achar que as intenções com o caso fossem de ordem acadêmica, mas, depois, supôs que ele quisesse escrever um romance, talvez o interesse dele fosse apenas literário. O narrador-repórter achou toda a história da morte de Buell Quain incrível, viu-se fascinado por ela. Trocou algumas informações com a autora do artigo. A antropóloga deu as primeiras coordenadas sobre o caso.

As pistas estavam espalhadas em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Carvalho fez algumas viagens, alguns contatos, e, aos poucos, iniciou o quebra-cabeça, criando a imagem procurada.

Quando Quain se matou, ele voltava a pé da aldeia de Cabeceira Grossa para Carolina, na fronteira do Maranhão, que na época ainda fazia parte de Goiás e hoje pertence ao estado do Tocantins. Ele tinha vinte e sete anos. Deixou pelo menos sete cartas, que escrevera, aos prantos, nas últimas horas antes do suicídio. Queria deixar o mundo em ordem. São cartas carregadas de instruções aos vivos sobre como proceder depois da morte. O narrador teve acesso apenas a quatro cartas, enviadas aos primeiros nomes da lista a seguir. Vamos aos destinatários das cartas:

1. Ruth Benedict
2. Heloísa Alberto
3. Manuel Perna

¹² Essa frase, em grande parte desse segundo eixo narrativo, será uma espécie de refrão. Ela dá início a cada novo capítulo iniciado. É a parte não itálica do romance.

¹³ O narrador-repórter se dá conta da semelhança entre os dois nomes e é tomado pela obsessão de investigar os motivos que teriam levado o antropólogo a se matar. Ao referir-se à semelhança entre dois nomes o narrador está retomando de maneira bem sutil um caso que ocorreu, em 1990, num quarto de hospital, como ficará claro mais à frente.

4. Ângelo Sampaio
5. Dr. Eric P. Quain
6. Thomas Young
7. Charles C. Kaiser

Quain chegou ao Brasil em fevereiro de 1938. Desembarcou no RJ às vésperas do Carnaval. Morou numa pensão da Lapa, reduto de todos os vícios, da malandragem e da prostituição¹⁴. Um ano e cinco meses depois estava morto. Viera com o propósito de estudar os índios Karajá¹⁵, na mesma expedição que acabou sendo realizada por outro antropólogo, William Lipkind, da mesma Universidade de Quain, a Columbia, que tinha vindo com a sua mulher. Quain mudou de plano ao chegar ao RJ.

Os índios Trumai¹⁶ estavam em vias de extinção, algo que representaria um desafio muito maior que os conhecidos e aculturados Karajás. Sua expedição solitária a essa taba se deu ao longo de 1938, sendo marcada por percalços, imprevistos, frustrações e contrariedades, terminando com a interrupção de sua pesquisa de campo. A indisposição com os órgãos do governo do Estado Novo e a volta forçada ao RJ, em fevereiro de 1939, abalaram profundamente o seu já instável estado de espírito.

Dois meses antes de se matar, o antropólogo mencionou em suas cartas “questões familiares” que o obrigavam a interromper o trabalho com os índios e voltar aos Estados Unidos. À dona Heloísa, ele escreveu em 5 de junho de 1939:

Os dois contos que a senhora mandou podem tornar possível o meu retorno a Nova York pela Bahia ou por Belém. Por mais que eu quisesse voltar ao Rio de Janeiro, questões familiares exigem a minha presença nos Estados Unidos. Eu havia mencionado alguma coisa sobre doença na família, mas também não é isso que me preocupa. Meus pais acabam de passar por um processo de divórcio, que durou cerca de seis meses. Estão com quase setenta anos, e se odiaram por trinta anos ou mais. Meu pai sofre de uma forma atenuada de degenerescência senil – talvez seja o que o tenha levado a escarafunchar o passado nos últimos seis meses. A senhora pode me achar materialista ao extremo, mas tenho que voltar à América na esperança de salvar uma pequena propriedade e pô-la a serviço da etnologia. Temo, entretanto, que seja tarde demais (CARVALHO, 2002, p.21).

14 Repare que Quain era filho de médicos e isso de certa maneira implica um nível social mais estável, embora, mesmo diante de uma tranquila condição financeira, tenha preferido ficar num lugar onde existiam fortes possibilidades de transgressões das normas vigentes. Tudo isso revela um inconformismo ou até mesmo um desejo de romper com a ordem, talvez também vontade de conhecer o novo.

15 Etnôn. Indivíduo dos karajás [ou (etnôn. bras.) Karajá], povo indígena da família linguística carajá, tronco macrojê, que habita as margens do rio Araguaia (MT e TO).

16 “Quain passou quatro meses entre os Trumai, entre agosto e novembro de 1938, até ser chamado de volta ao Rio, em dezembro. Foi de Cuiabá a Simões Lopes de caminhão, e depois por mais seis dias em lombo de burro pela mata, e ainda depois por mais uma semana em três canoas pelo Coliseu, até a missão mantida por um casal de norte-americanos, o reverendo Thomas Young e sua mulher...” (p.49).

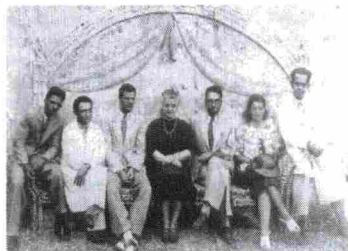
Entre as cartas escritas por Buell Quain nas horas próximas ao suicídio, uma é endereçada a dona Heloísa¹⁷. Até então ela agira como uma espécie de mãe protetora, e, às vezes, dominadora, em relação aos jovens etnólogos de Columbia. Não é difícil imaginar o sentimento dela ao receber aquela carta:

Prezada dona Heloísa,

Estou morrendo de uma doença contagiosa. A senhora receberá esta carta depois da minha morte. A carta deve ser desinfetada. Pedi que as minhas notas e o gravador (me desculpe, sem nenhuma gravação) fossem enviados ao Museu. Por favor, remeta as notas para Columbia.

Não pense o pior de mim. Apreciei a sua amizade. Mas não posso terminar o catálogo da coleção que os índios vão encaixotar e lhe enviar. Pedi que dois contos lhe fossem remetidos por conta do meu fracasso. No entanto, se a senhora receber alguma peça da coleção, por favor, lembre-se dos índios e mande o que achar adequado para Manoel Perna, de Carolina.

Espero que Lipkind e Wagley cumpram com as suas expectativas.



Sinceramente, Buell Quain (CARVALHO, 2002, pp. 22-23)

Logo após esses fatos, o narrador-repórter concentrou todos os seus esforços numa possível suposição fácil de que a morte só podia ser o resultado de algum conflito amoroso mal resolvido. Devia haver outra pessoa envolvida. Nessa perspectiva, ele encontrou uma pista: existia uma professora de antropologia da USP cuja tia conviveu com Quain. Ao falar com ela sobre o caso, o narrador-repórter ouviu da professora coisas mais sérias. Ela disse que a sua mãe, Maria Júlia Pouchet, tivera um caso com Quain. Os dois tinham flertado durante muito tempo. Tudo isso, e também algumas informações sobre um possível casamento de Quain, deixou o narrador-repórter preocupado, mas logo ele descobriu que a questão do casamento era uma estratégia para driblar o Conselho de Fiscalizações Artísticas e Científicas do Brasil, que podia vetar a autorização ao antropólogo. Referente ao flerte, uma carta de Quain à Ruth Benedict, sua orientadora da Universidade de Columbia, desmonta toda a informação dada pela filha de Maria Júlia Pouchet: “Seriamente, não dá para ser honesto nem mesmo com pessoas do tipo relativamente sofisticadas, como dona Júlia. Estou furioso com você por ter falado tanto de mim para ela” (CARVALHO, 2002, p. 30).

¹⁷ Lembre-se, leitor: a carta destinada à diretora do Museu Nacional, avaliada pelo narrador-repórter, faz parte de uma das quatro às quais ele teve acesso.

Foram longas as conversas entre o narrador-repórter e o professor Castro Faria, que conviveu com Quain, no Brasil. O professor fez uma série de referências ao comportamento do antropólogo. Uma delas, bastante inusitada, se referia a um ocorrido em Cuiabá¹⁸, diante da figura do antropólogo francês Lévi-Strauss, e para o espanto de Castro Faria, Quain ajudou a descarregar um caminhão com bagagens do antropólogo francês. Tudo isso ocorreu, segundo Castro Faria, porque Quain tinha uma forte necessidade de mostrar “que não era ninguém, como se fosse só um serviçal”. Ainda em Cuiabá, Quain adquiriu fama de sujeito instável, resolveu chegar à cidade e procurar um piano, algo que não seria muito fácil naquela época.

Num diálogo com Lévi-Strauss, Quain disse ter contraído sífilis, em consequência de uma aventura casual com uma moça que conhecera durante o Carnaval no RJ. Segundo ele, a moça em questão havia lhe inspirado confiança dizendo ser enfermeira. Lévi-Strauss o aconselhou a voltar para o RJ para confirmar o diagnóstico e se tratar, mas Quain não lhe deu ouvidos.

A situação dos estrangeiros no Brasil do Estado Novo era delicada. A impressão era a de que estavam sob uma vigilância permanente. Dos jovens antropólogos de Columbia que trabalhavam no país no final dos anos 30, Ruth Landes foi provavelmente a que mais sentiu na pele o clima de ignorância e o horror, uma vez que estava envolvida pessoal e profissionalmente com os intelectuais baianos perseguidos¹⁹, presos e intimidados pelo regime sob a acusação de serem comunistas. Foram eles que facilitaram o seu acesso aos rituais de candomblé, objeto da sua pesquisa (CARVALHO, 2002, p. 43).

As cartas de Ruth Landes à Ruth Benedict eram extremamente reveladoras, pois tinham sido escritas, como ela mesma dissera, em uma linguagem “um tanto canhestra”²⁰ por motivos de segurança.

A caminho da tribo Trumai, no rio Coliseu, Quain encontrou-se com o missionário norte-americano e sua esposa, Thomas e Betty Young. O casal, certo dia, se deparou com um homem de cabeça raspada, calças esfarrapadas e uma velha jaqueta, vindo do rio em sua direção. Devem ter pensado que ele era algum prisioneiro de guerra assolado pela fome e pela dor. O estranho passou três semanas com os missionários antes de chegar à tribo dos Trumai, que estava reduzida a uma única aldeia de quatro ocas e uma quinta em construção. Eram dezessete homens, dezesseis mulheres e dez crianças.

¹⁸ Chegou a Cuiabá no final de abril de 1938, estava a caminho da taba dos índios Trumai, aonde chegou precisamente no dia 17 de junho, depois de muitos atrasos, em boa parte por causa de uma infecção de ouvido.

¹⁹ Possivelmente referência a Jorge Amado, que era um dos intelectuais comunistas mais perseguidos no Brasil, principalmente devido ao seu grande envolvimento com o Partido Comunista. Ele escreveu vários textos de cunho panfletário, por exemplo, *Jubiabá* e *Subterrâneos da Liberdade*.

²⁰ Acanhado, retraído.

A expedição solitária de Quain aos Trumai terminou numa convocação expressa de sua volta ao RJ nos seguintes termos:

De conformidade com a recomendação do Senhor Tenente-Coronel Vicente de Paulo Teixeira da Fonseca Vasconcelos, Chefe do Serviço de Proteção aos Índios, venho, por este meio, vos convidar para te retirardes da aldeia dos índios Trumai onde vos encontráis, visto como a vossa permanência ali constitui infração ao regulamento daquele Serviço. Saúde e fraternidade, Álvaro Duarte Monteiro, Inspetor Regional do Ministério do Trabalho, interino (CARVALHO, 2002, p. 44).

Antes da convocação, a convivência não tinha sido nada fácil para o jovem etnólogo. Os índios chamavam-no de Capitão. Ao chegar, raspou a cabeça e as sobrancelhas, para a perplexidade dos seus anfitriões. Logo Quain teve todas as suas roupas roubadas, cobijadas como proteção contra os mosquitos, e ele teve de improvisar “trajes sumários” com um mosquiteiro. “Mal falava a língua, e não entendia as relações de parentesco e a organização social da aldeia.” No começo, Quain achou os Trumai “chatos e sujos” (ao contrário dos nativos com quem convivera em Fiji e que transformara num modelo de reserva e dignidade), mas, dois meses depois, ele já estava mais integrado à vida desses índios. Às vezes, ele causava uma comoção social ao bater na mão de um menino que lhe roubara farinha ou ao pisar sem querer no pé de outro. Além disso, o antropólogo tinha de criar desculpas para afastar as índias que o visitavam. Ele ameaçava estuprá-las ou, em outros casos, dizia que a mulher dele ficaria zangada se soubesse.

“De volta a Cuiabá, Buell Quain sofreu um ataque de malária. Enquanto convalescia, escreveu a Ruth Benedict o relato da sua convivência com os Trumai: “Toda morte é assassinio. Ninguém espera passar da próxima estação das chuvas. Não é raro haver ataques imaginários. Os homens se juntam aterrorizados no centro da aldeia – o lugar mais exposto de todos – e esperam ser alvejados por flechas que virão da mata escura” (CARVALHO, 2002, p. 60).

DEVAGAR E SEMPRE

Para aumentar a densidade narrativa, o narrador-repórter inicia a revelação da sua “mitologia pessoal”, inserindo uma história entrecortada aos dois eixos narrativos notados até então na composição do romance *Nove Noites*. Até então, o livro apresentava uma reflexão sobre os possíveis motivos que levaram à morte de Quain.

O foco do livro são os meados da década de 1970, no Xingu da infância do autor. A primeira imagem evocada é a de uma fazenda, onde havia uma casa pré-fabricada, de madeira pintada de “verde-vômito”, suspensa sobre palafitas para a proteção dos moradores contra os eventuais ataques noturnos de animais, de que os habitantes seriam presas fáceis no rés-do-chão. Era uma casa solitária no meio da mata, erguida numa área desmatada e plana da floresta, cercada de capim-colonião e de morte. “Tudo o que não é verde é cinzento. Ou então é terra e lama.” Existia uma estrada de terra que levava à entrada da casa. Ao lado da casa, havia uma pista de terra para veículos pequenos. Tudo isso para o autor, ainda muito jovem, era de difícil compreensão. Por isso, às vezes, ele pensava, o que os homens podiam ter ido buscar naquele fim de mundo? A casa era a sede de uma fazenda chamada de Vitoriosas, devido ao fato de seu dono ser proprietário de uma empresa de ônibus que tinha o mesmo nome. Era a fazenda mais próxima da que o pai de Carvalho decidira fundar em 1970, no Xingu, que recebeu o nome de Santa Cecília, em homenagem à prima com quem vivia naquele tempo e que logo o perseguiria com advogados, humilhada pelo engodo da própria paixão, para reaver o dinheiro emprestado por ela. O pai de Bernardo Carvalho tinha investido em gado, mas também aproveitava para exercer inúmeras relações extraconjugais, traindo a prima descaradamente com outras mulheres.

O pai de Bernardo sempre se vangloriara pela cautela que tinha ao pilotar aviões, tanto que havia mandado pintar na fuselagem do Cessna 310 uma tartaruga, a qual chamava, como os índios, de traçajá, com uma trouxinha nas costas e os dizeres: “Devagar e Sempre”. Mas as coisas não se davam precisamente assim: foram várias as histórias perigosas do folclore familiar. Certa vez, o pai de Bernardo de Carvalho estava com o sogro no meio de um cúmulo-nimbo²¹ e de repente foram pegos de surpresa por um morro mais à frente, a algumas centenas de metros. O piloto arremeteu imediatamente numa subida vertical apavorada antes que as complicações fossem fatais. Outra história famosa se deu quando o pai de Bernardo estava preocupado em chegar antes das seis da tarde no aeroporto de Cuiabá, já que a habilitação de voo permitia o tráfego até esse horário. O controlador de voo alertou o pai de Carvalho sobre o fato de uma das pistas de pouso estar em obras, mas ele entendeu algo totalmente diverso: pensou que o controlador falava da hora e da necessidade de se apressar. O resultado de tudo isso foi uma aterrissagem sobre um trator num canteiro de obras esburacado, onde militares armados já o esperavam depois de verem o avião despontar no horizonte em direção à pista que a torre de controle lhe dissera para evitar. O pai de Bernardo foi preso assim que

21 Nuvem nuncia de trovoadas, de aspecto fibroso (por causa da presença de cristais de gelo), constituída de um ou vários elementos que lembram grandes torres cujas bases se emendam umas às outras, e que pode estender-se verticalmente de 1.000 a 6.000 m acima do solo.

pôs os pés no chão. O avião, cheio de avarias, foi apreendido. Era início dos anos de 1970, e os militares chegaram a aventar a possibilidade de que, sendo área de segurança, o aeroporto estivesse sofrendo um ataque terrorista. O próprio autor também narra momentos bem perigosos vividos sob a tutela do pai.

Nessa época, Bernardo devia ter uns dez anos e sempre era obrigado, por lei, a passar férias com o pai, que depois da separação chegara com a mãe a esse acordo sobre a guarda do filho. O mais interessante da narrativa é que Buell Quain, quando jovem, também fizera diversas viagens com o pai. Note o processo de semelhança entre narrador e o suicida, algo que seria uma possível resposta pelo tamanho interesse da parte do escritor pela vida de Buell Quain.

Nas viagens de Quain com o pai, ele conheceu novos lugares, associados a uma espécie de paraíso, pois era uma possibilidade de escapar ao seu próprio lugar de nascimento e aos limites impostos por esse nascimento. No outro extremo, o diferente, na vida de Bernardo, proporcionado pela viagem com o pai, lhe deu, antes de qualquer coisa, uma visão do exótico como parte do inferno.

Bernardo Carvalho ficcionalizado narra as suas viagens da infância com a figura paterna. Uma das primeiras que fez à floresta foi em 1967, quando tinha apenas seis anos. O pai articulava desde 1966, em Brasília, a compra de dois latifúndios no sertão, por meio de títulos definidos do governo. Era um negócio da China. Não só pagou uma ninharia pelas terras, como passou a receber subsídios para o projeto agropecuário implantado a partir de 1970. Nesse momento do livro, o escritor lança uma acidez crítica sobre práticas do governo brasileiro, sob o pretexto de desenvolvimento da Amazônia. O governo não só subvencionou a compra de centenas de milhares de alqueires a preço de banana, como, em seguida, financiou os projetos de ocupação pelos fazendeiros.

CÁMTWYÓN

Em agosto de 2001 Bernardo Carvalho vai para a tribo Krahô, em sua obcecada busca por informações sobre Quain. Antes, porém, ele se encontrou com um casal de antropólogos que, tendo estudado e vivido entre a tribo Krahô por mais de dois anos, decidiu criar uma organização independente de assistência aos índios, com subsídios nacionais e internacionais. Para espanto do Carvalho, eles disseram conhecer um dos índios que acompanhou Buell Quain, na noite do suicídio. Eles ouviram toda a história de Bernardo em silêncio, trocando de vez em quando um olhar de desconfiança ou simplesmente de cumplicidade. Para sorte do autor, o casal estava organizando um encontro entre os representantes de vários grupos timbiras daquela área, não só os Krahô, mas também os Canelas e os Gaviões. O es-

critor poderia ir com eles na viagem. Por uma estranha coincidência, a assembleia acabou sendo marcada para os dias 31 de julho e 1º de agosto, e a ida para a aldeia Krahô para o dia 2 de agosto, mesmo dia em que Buell Quain, sessenta e dois anos antes, tentara fazer o caminho de volta à civilização e se matara. O narrador-repórter sentiu a mesma sensação de Buell Quain ao chegar a Carolina: cidade morta, sem graça, carregada de um ar de abandono. Ele viu precisamente o mesmo cenário de fundo da foto da chegada de Quain à cidade, publicada na primeira página da edição de 18 de agosto de 1939 d'*O Globo*, que, noticiava, tardiamente, a morte do etnólogo: “Flagrantes sensacionais do cientista suicida nas selvas do Brasil”.

O narrador-repórter mal viu o antropólogo²² no dia em que chegou. Ele estava muito ocupado com os índios. Combinaram de se encontrar, no dia seguinte, à hora do almoço, aos arredores da cidade, onde estavam reunidos os Krahô. O antropólogo lhe prometeu apresentar um velho que havia conhecido Buell Quain. Enquanto esperava, Bernardo Carvalho resolveu ir atrás de pistas sobre o caso do norte-americano, algum documento que tivesse restado arquivado nos cartórios ou no fórum da cidade. Entretanto, nada foi encontrado. Então, ele perambulou pela cidade. Fazia um calor de quarenta graus. Acabou entrando na igreja. Conseguiu acessar a torre do templo religioso. Queria tirar uma foto panorâmica do vilarejo. No alto da igreja, foi possível ter uma vista exclusiva da cidade. Lá de cima, pensou: em algum lugar daquela vastidão estavam enterrados os restos mortais de Buell Quain. Desceu e não falou nada para ninguém sobre a sua ida à igreja. Ao meio-dia, como combinado, pegou um táxi e foi à assembleia timbira, organizada a dezoito quilômetros da cidade, num lugar chamado de Urupuxete. O projeto central dessa viagem era conversar com o velho Diniz, o único Krahô ainda vivo que, quando ainda era menino, conhecera Quain. O velho, que não vivia na aldeia para onde o casal de antropólogos levou o repórter, podia falar sobre o local onde o etnólogo tinha sido enterrado. A assembleia era a única ocasião para entrevistar Diniz.

Quando Bernardo chegou ao lugar chamado Urupuxete, Diniz estava almoçando ao lado do filho. O velho tinha uma cara fechada. Após o almoço, o antropólogo aproveitou para apresentar Bernardo Carvalho, sob o olhar curioso do restante dos índios. Carvalho tirou um gravador do bolso e, sem nenhuma cerimônia, o velho Diniz o pediu para ele: “Estou precisando de um desses”. Tudo isso deixou o moço da cidade em apuros, pois era o único gravador de suas posses, ferramenta essencial para a entrevista, e, ao mesmo tempo, o velho Diniz era uma peça importante para a montagem do caso. Por isso, Carvalho não poderia contrariá-lo. A conversa mal tinha começado, mas iniciara mal. Com o apoio do antropólogo, o narrador conseguiu reverter a situação. A primeira palavra dita pelo velho Diniz

22 O antropólogo já estava em Carolina quando Bernardo Carvalho chegou à cidade.

sobre Quain foi o nome que deram a ele: “Cãmtwýon²³”. Bernardo ficou o resto da viagem tentando desvendar o significado da palavra. Obteve algumas informações de alguns índios e, por fim, “Cãmtwýon” passou a ser, segundo as suas pesquisas, ao mesmo tempo, a casa do caracol e o seu fardo no mundo, a casca carregada por onde esteja e também lhe serve de abrigo. O próprio corpo, do qual não pode se livrar, a não ser com a morte. É o seu aqui e o seu agora eterno. Pode ser visto também “como o rastro do caracol: não adianta fugir, aonde quer que você vá estará sempre aqui.” Isso tudo fez o narrador-repórter lembrar-se de um texto de Francis Ponge sobre os caracóis: “Aceita-te como tu és. De acordo com os teus vícios. Na proporção de tua medida.”

Ainda na conversa o velho Diniz afirma: “Acho que ficou louco depois que recebeu umas cartas. Disse que a mulher tinha traído ele com o irmão. Daí para frente só arrumava suas coisas, não fazia mais nada, nem falava com ninguém. Um dia disse que ia embora, não muito tempo depois de ter recebido as cartas. Contratou dois rapazes, João Canuto e Ismael, hoje estão todos mortos, foi até o pátio e se despediu. Saíram de manhã” (CARVALHO, 2002, p. 82).

Nos relatos oficiais, Ismael estava dormindo e fugiu ao acordar e deparar com a cena dantesca de Quain todo ensanguentado. João Canuto tinha ido levar um bilhete, cujo conteúdo ignorava, para Balduíno, proprietário da fazenda Serrinha. Balduíno tinha saído quando o índio chegou. Ninguém na fazenda sabia ler. No bilhete, o antropólogo pedia pá e enxada para cavar uma sepultura, pois queria ser enterrado ali mesmo, “no lugar onde ficasse morto”. Ao voltar para o acampamento sem pá nem enxada, João Canuto encontrou Quain ensanguentado e todo cortado com navalha. Horrorizado, implorou ao etnólogo que parasse de se maltratar, que não fizesse aquilo, que não morresse. Ficou atônito diante do estado deplorável do jovem americano. Perguntou por que ele estava se cortando, e o tresloucado respondeu que “precisava amenizar o sofrimento, extinguir a sua dor cruciante”, já não podia seguir em frente, não tinha cara para chegar a Carolina. Nenhum dos relatos deixa claro se a vergonha a que se referia em seu desespero dizia respeito ao fato hipotético de ter sido traído pela mulher ou se não podia mais encarar o mundo agora que já estava todo cortado, depois da sua tentativa intempestiva de suicídio, como se, ao ver o índio de volta, por



23 Esse nome foi dado pelo índio Craviro, segundo o velho Diniz.

um lapso tivesse recuperado a consciência, depois do seu ato de loucura, e percebesse que já não podia voltar atrás. Assustado, João também fugiu. Voltou à fazenda Serriinha em busca de ajuda. Quando retornou na manhã seguinte, acompanhado pelo fazendeiro Balduino e por outros vaqueiros, encontrou o etnólogo pendurado numa árvore arqueada, sobre uma poça de sangue:

“Ele se enforcou com a corda da rede num pau grosso, inclinado, quando os índios fugiram”, disse o velho Diniz. Foi enterrado ali mesmo, como havia pedido. Abriram a cova e, depois de fechada, marcaram a sepultura com talos de buriti. Nunca nenhuma polícia ou autoridade foi ao local. O corpo não foi exumado. Não há nenhum inquérito arquivado em nenhum dos cartórios ou no fórum de Carolina ou Pedro Afonso. Na delegacia de Carolina, os processos anteriores a 1980 foram queimados. Os pedidos de Heloísa Alberto Torres para que marcassem a sepultura no caso de algum dia a família querer prestar uma homenagem ao morto nunca foram atendidos. Pelo que se sabe, ninguém nunca voltou lá (CARVALHO, 2002, pp. 84-85).

Quando o narrador-repórter ouviu pela primeira vez que Quain tinha tirado a própria vida por causa de uma relação adúltera entre “a sua mulher” e o seu cunhado, ele ficou perplexo diante da resposta para a morte do jovem. Principalmente pelo fato de uma das cartas escritas, momentos antes da morte, ser endereçada ao cunhado. Conversou com a antropóloga autora do artigo do jornal, e ela o alertou sobre o fato de ‘irmão’ e ‘cunhado’ poderem ter, entre os índios, um sentido simbólico ou classificatório, ou seja, estar ligado à transmissão do nome. Portanto, nada terem a ver com o parentesco consanguíneo. Irmão ou cunhado, segundo ela, poderia ser apenas um amigo, alguém do círculo de relações de Quain.

Chegou-se a cogitar a possibilidade de existir uma relação incestuosa de Quain com a irmã. Entretanto, as circunstâncias nos fazem pensar o contrário: a sobrinha e o sobrinho de Quain nasceram em 1928 e 1932, respectivamente, o que significa que a irmã já estava casada desde a adolescência do futuro etnólogo, ou seja, o cunhado já fazia parte da família havia mais de dez anos quando Buell se matou. Dificilmente, alguma novidade no comportamento dele poderia servir de motivo para o suicídio do antropólogo.

A ideia de que o cunhado tivesse traído a irmã de Quain com outra mulher nessa época, ainda que não possa ser descartada, também não é das mais plausíveis, pelo menos como motivo para o suicídio. Logo após a morte de Buell, sua mãe vai passar as festas com a família da filha em Oregon. Nada parece transparecer em nenhuma de suas cartas, embora também não seja uma mulher determinada a

enxergar a verdade do que a cerca ou a deixar que os outros a vejam. De qualquer modo, é difícil pensar que tentaria se refugiar da tristeza e da solidão se aproximando da presumida causa do suicídio do filho. Não é possível que, se havia alguma coisa, nada tenha transparecido em nenhum gesto, em nenhuma palavra.

ÓRFÃOS DA CIVILIZAÇÃO

Não deixa de ser um mistério que entre as sete cartas escritas por Quain, nas horas antecedentes ao suicídio, uma fosse endereçada ao cunhado. O etnólogo não escreveu à mãe ou à irmã. Apenas aos homens da família. É possível também que fossem cartas com pedidos ao pai e ao cunhado para cuidar da mãe e da irmã, pois Quain não poderia mais zelar por elas. Mas a ideia de uma relação ambígua com a irmã, embora imaginária, nunca mais saiu da cabeça do narrador, como uma assombração cuja verdade nunca se poderá saber.

Carvalho e o antropólogo, que ele teve oportunidade de conhecer, saíram de Carolina pela manhã. Eles estavam indo para a taba dos índios Krahô. Lá chegando, o narrador ficou hospedado na casa do índio chamado José Maria Teinô, que tinha alguma coisa de guerreiro mexicano do começo do século XX, de bigode, pele muito escura e cabelos ondulados até os ombros. A tribo tinha se transferido do seu lugar “originário” oito anos antes, pois a terra tinha se tornado infértil. Na tribo, Bernardo Carvalho passou pelo que ele chamou de “via-crúcis da alimentação”. Ao chegar à casa de seu anfitrião, José Maria, que o acolheu com todo o carinho de modéstias de uma tribo, o narrador viu peixes suspensos em lugares da casa para serem desidratados, processo natural que costuma acontecer juntamente com a emissão de odores. Já na primeira refeição, o rapaz da cidade se deu conta de que o peixe, o mesmo que ele vira secando, era alimento primordial para a dieta dos índios. Sendo assim, do café da manhã até o jantar uma coisa era certa: haveria muito peixe seco.

Passados três dias na aldeia, Carvalho foi embora. Para ele, foram longos dias de privações e sofrimentos. Teve que participar de rituais, contra a sua vontade. Alimentou-se de maneira totalmente diferente de seus costumes. De volta a São Paulo, ele começou a receber ligações a cobrar. Os índios sempre ligavam ao passarem por Carolina. Pediam coisas. Em geral, dinheiro. Não faziam a menor cerimônia. Como se agora fossem filhos seus. Os pedidos não tinham fim. Por fim, o autor concluiu que eles “são órfãos da civilização”.

A saída de Buell Quain da aldeia pela última vez lembra uma fuga. Sua caminhada pela mata, acompanhado de dois rapazes que havia contratado para guiá-lo até Carolina, assemelha-se a uma luta contra o tempo ou contra alguma coisa no

seu encaço. Se ele estava realmente louco, e a despeito do clichê psicológico, era então uma fuga de si mesmo, do duplo que o mataria na eventualidade de uma nova crise, que se aproximava. Deve ter sentido a iminência de uma nova crise e decidido ir embora antes que fosse tarde demais. Na solidão, vivia acompanhado dos seus fantasmas, via a si mesmo como a um outro ser, de quem tentava se livrar. Arrastava alguém no seu rastro. Carregava um fardo: Cămtwýon. “Toda morte é assassínio”, ele escreveu à Ruth Benedict, sobre os Trumai:

Não é raro haver ataques imaginários. Os homens se juntam aterrorizados no centro da aldeia — o lugar mais exposto de todos — e esperam ser alvejados por flechas que virão da mata escura. A aceitar a explicação da doença, no entanto, de um ponto de vista exterior e mais objetivo, esse fardo era agora o próprio corpo leproso ou sífilítico. Simplesmente não podia mais suportar o sofrimento do próprio corpo castigado pela doença. Em carta de 2 de setembro de 1939, Fannie Dunn Quain escreve a dona Heloísa em busca de uma explicação para o suicídio do filho. Acho que ele estava doente quando voltou à aldeia em junho, pois disse que ia tentar aguentar até dezembro. O mais doloroso nisso tudo é que tenha chegado a cerca de quarenta milhas do avião que o teria levado ao Rio de Janeiro, onde há recursos médicos que poderiam tê-lo salvado. Acho que tentou por quatro dias, na ânsia de voltar para casa sob o forte calor, mas acabou perdendo a luta — fico de coração partido (CARVALHO, 2002, pp. 112-113).

Manoel Perna, o engenheiro de Carolina e ex-encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega, morreu em 1946, afogado no rio Tocantins, durante uma tempestade, quando tentava salvar a neta pequena. O Estado-Novo e a guerra tinham acabado. Deixou sete filhos, três homens e quatro mulheres. Voltava de Miracema do Tocantins para Carolina. Quem conta a história são os dois filhos mais velhos, que garantiram: Manuel Perna não deixou nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Buell Quain. Francisco Perna, de Miracema, disse que Manuel Perna voltava para Carolina pelo rio, houve uma tempestade e a balsa virou. Ele já estava doente dos intestinos. O coração não aguentou. Tentou nadar e salvar a neta sobre uma mala, mas o corpo dele afundou. A neta foi salva por um amigo que conseguiu nadar até a margem. Só dias depois do acidente, os filhos tiveram notícia sobre o corpo do pai: levado pela correnteza, tinha sido achado e enterrado em algum lugar rio abaixo, porém não sabem onde é. Foi enterrado e esquecido como Buell Quain, no meio do mato. Francisco era um menino quando o antropólogo frequentou a casa do pai: “Ele era alto, vermelho e muito querido. Era amigo do meu pai. Era muito calmo e educado. Seu suicídio foi uma surpresa”. A filha mais velha, Rai-

munda Perna Coelho, também se lembra do etnólogo, das vezes em que ele visitava o pai em Carolina: “Eles conversavam muito. Ou saíam a cavalo”.

Ao final de uma página, em apenas uma frase, Bernardo Carvalho nos tira do chão afirmando que a suposta oitava carta nunca existiu: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta” (CARVALHO, 2002, p. 135).

CREUTZFELD-JAKOB

O pai do narrador-repórter sempre foi um homem envolvido com farras e muitas mulheres. Em decorrência disso, perdeu quase todo o seu patrimônio e também sua saúde, que já andava muito debilitada. Em certo momento, ligou para o filho e não sabia onde estava, quem era e o que queria com a ligação. Envolveu-se com uma libanesa. Fizeram exames e constataram uma doença grave e séria: Creutzfeld-Jakob. Tentaram interná-lo, mas a libanesa proibiu. Ela já tinha passado vários bens que ele tinha para o nome dela. A família de Carvalho, por fim, sob intervenção judicial, conseguiu tirar o pai dele das mãos da libanesa, levando-o para um hospital em São Paulo, graças a um médico amigo, que omitiu o diagnóstico verdadeiro da doença para o paciente ser aceito.

O quarto onde o pai de Carvalho ficou internado era dividido com outro paciente, também em fase terminal. O sujeito era um fotógrafo norte-americano. O narrador-repórter percebeu a presença diária de um jovem que todas as manhãs aparecia para ler ao velho enfermo Lord Jim. Entretanto, às vezes, o velho dizia coisas incompreensíveis, obrigando o rapaz parar a leitura a fim de acalmá-lo. O americano se debatia, queria se levantar. Dava para entender que ele esperava por alguém, uma pessoa que podia chegar a qualquer momento, sem avisar, alguém que ele esperava havia muitos anos.

Bernardo passou duas noites no quarto, sem dormir. Na terceira, acordou de madrugada, pensando que sonhava. O velho ao lado falava sozinho. Tinham-no amarrado, já não podia sentar ou levantar. O pai ainda continuava imóvel, de olhos abertos e arregalados. O autor aproximou-se do leito ao lado e perguntou ao velho se tudo estava bem, se precisava de alguma coisa. Ele não se mexia, mas balbuciou algum som, como se quisesse dizer alguma coisa, parecia dizer que estava bem. Quando autor fechou as cortinas e virou as costas, o velho chamava-o de outro nome. Ele repetia o nome: “Bill Cohen... Bil Cohen...” Tentava estender o braço rumo ao autor, que segurou sua mão. O velho falou algumas palavras em inglês: “Quem diria? Bill Cohen! Até que enfim! Rapaz, você não sabe há quanto tempo estou esperando.” De repente começou a respirar de uma maneira estranha, e continuava repetindo o nome “Bill Cohen”. Sua voz foi ficando rouca e ininteli-

gível, começou a virar os olhos em convulsão, foi quando o autor resolveu chamar a enfermeira. Desamarraram-no da cama. Ele respirava com a boca aberta, cada vez com mais dificuldade, produzindo um som assustador. Os olhos estavam entreabertos. O narrador-repórter disse: “Eu nunca tinha visto um homem morrer”.

No dia seguinte, Carvalho foi para França e três meses depois o seu pai falecia. Após três anos, ele retornou a São Paulo. Ao ler o artigo da antropóloga, repetiu em voz alta aquele nome estranho para perceber que ele parecia familiar. De repente, lembrou-se de onde tinha ouvido antes, fazendo a devida correção ortográfica em sua cabeça. Descobriu de quem falava o velho norte-americano do hospital.

Entrou em contato com algumas pessoas, foi a alguns lugares e, por fim, conseguiu marcar um encontro com o jovem que lia, onze anos atrás, para o velho no hospital. O nome do rapaz era Rodrigo, e foi ele que revelou o nome do velho norte-americano. Era Andrew Parsons. Tinha vindo para o Brasil provavelmente antes de os Estados Unidos entrarem na guerra, por volta de 1940. Carvalho conseguiu com Rodrigo o endereço do filho do fotógrafo, que morava nos Estados Unidos.

Mais uma vez obstinado a encontrar repostas para o caso do antropólogo norte-americano, o narrador-repórter usou de outra estratégia para encontrar resultados mais sólidos. Enviou inúmeras cartas a pessoas cujos sobrenomes se assemelhavam ao de Buell Quain. Isso se deu quando o mundo todo viu dois aviões derrubarem prédios no coração de Nova York. Para piorar as circunstâncias, começaram a circular, nos EUA, cartas mortíferas com antraz em seu interior. Tudo isso fez com que as cartas do autor perdessem a eficácia. O autor chegou ao ponto de ser denunciado ao FBI, pelo envio dessas cartas a desconhecidos.

No dia 19 de fevereiro de 2002, Carvalho botou os pés nos EUA. Queria falar com o filho do fotógrafo Andrew Parson. Antes disso, tinha mantido contato com ele por meio de cartas e numa das últimas ele, o Schlomo Parsons, foi duro com o brasileiro, pedindo que não o incomodasse mais.

Localizou a casa de Schlomo Parsons, pensou em apertar o interfone e dizer que era o entregador para puxar conversa. Por fim, apertou o interfone e o inesperado aconteceu. O filho do fotógrafo abriu o portão e o chamou para dentro. Carvalho subiu as escadas e entrou no apartamento, que estava com a porta aberta e com vários móveis espalhados. Schlomo Parsons disse a ele que podia ter levado um carrinho, pois havia coisas pesadas ali. O autor entendeu que Schlomo Parsons o tinha confundido com o pessoal da mudança. Conversaram um pouco quando o filho do fotógrafo lhe perguntou se ele era norte-americano, Carvalho disse ser brasileiro. O americano disse que esse país o perseguia, falou ainda das fotos do Brasil. Resolveu mostrá-las. Em certo momento, Carvalho pensou estar diante do próprio Buell Quain: segundo ele, os dois se pareciam muito.

Bernardo Carvalho, aos poucos, foi tirando informações sobre o pai de Schlomo Parsons, que, segundo ele, tinha vindo para o Brasil porque trabalhava para um jornal. Também corria uma história: Andrew Parsons tinha desertado no momento do início da guerra. O norte-americano falou de sua mãe: morrera menos de um ano depois de ele nascer. Teve uma leucemia galopante, uma doença muito rara. Schlomo foi criado pelos avós paternos. Quando completou dezessete anos, o seu avô chamou-o para conversar. Disse que ele precisava saber algumas verdades. O velho estava com um papel na mão. Falou que a mãe era uma puta e que ele não era seu neto. Desejava vê-lo longe da casa. O avô mostrou uma carta de Andrew Parsons dizendo não ser pai de Schlomo, que, na verdade, seria filho de um homem morto no coração do Brasil, quando tentava voltar para conhecê-lo. Mais adiante, Schlomo Parsons disse que a genética não erra, revelando ter feito um possível teste de DNA para comprovar a sua filiação. Mas, entre tudo isso, fica uma indagação: tanto Quain quanto Parsons, no passado, pensaram no fato de Schlomo Parsons ser filho do antropólogo? Será que Quain teria se matado por isso?

No final das duas últimas páginas do livro, percebemos certo ar de misticismo no invadi-las, devido a uma série de coincidências:

Resolvi adiantar a minha volta para o dia seguinte. Queria ir embora, no primeiro avião. Não tinha mais o que fazer ali. A realidade é o que se compartilha. Os voos para o Brasil costumam ser noturnos. O meu saía às dez da noite. Cheguei cedo ao aeroporto e fui um dos primeiros a entrar no avião. Faltavam dez minutos para a decolagem quando um rapaz ruivo, muito alto e magro, entrou esbaforido. A mochila dele esbarrando pelos encostos das poltronas, conforme avançava para o fundo do avião. Acomodou sua mochila no compartimento de bagagens acima da minha poltrona e pediu licença para sentar ao meu lado, na janela. Tinha o cabelo cacheado, o nariz adunco e um olhar simpático, embora fosse muito feio. Eram 22 horas em ponto quando o avião decolou. Voamos mais de seis horas sem dirigirmos a palavra um ao outro. Eu não conseguia dormir. O rapaz ao meu lado, também não. Lia um livro. Era dele a única luz acesa entre as de todos os passageiros. Estavam todos dormindo. Eu não conseguia ler nada. Liguei o vídeo no encosto da poltrona à minha frente. Por coincidência, sobrevoávamos a região onde Quain havia se matado. Foi quando o rapaz, pela primeira vez, fez uma pausa e me perguntou se estava me incomodando com a luz de leitura. Respondi que não, de qualquer maneira não conseguia dormir em aviões. Ele sorriu e disse que com ele era a mesma coisa. Estava muito excitado com a viagem para poder dormir. Era a sua primeira vez na América do Sul. Perguntei se vinha

a turismo. Ele sorriu de novo e respondeu orgulhoso e entusiasmado: “Vou estudar os índios do Brasil”. Não consegui dizer mais nada. E, diante do meu silêncio e da minha perplexidade, ele voltou ao livro que tinha acabado de fechar, retomando a leitura. Nessa hora, eu me lembrei sem mais nem menos de ter visto uma vez, num desses programas de televisão sobre as antigas civilizações, que os Nazca do deserto do Peru cortavam as línguas dos mortos e as amarravam num saquinho para que nunca mais atormentassem os vivos. Virei para o outro lado e, contrariando a minha natureza, tentei dormir, nem que fosse só para calar os mortos.” (CARVALHO, 2002, pp. 167-168)

Personagens:

- 1) BUELL QUAIN:** Antropólogo americano que, sem explicações aparentes, cometeu suicídio, em terras indígenas, na noite de 2 de agosto de 1939, aos vinte e sete anos, num ato intempestivo e de violência assustadora. Nasceu em 31 de maio de 1912, às 11h53 da noite, no hospital de Bismarck, capital da Dakota do Norte. A certidão de nascimento diz que foram tomadas as devidas precauções contra oftalmia neonatal, àquela altura um procedimento de praxe contra a transmissão de doenças venéreas aos recém-nascidos. Foi aceito na pós-graduação do Departamento de Columbia depois de ser formar em Zoologia, em 1934, pela Universidade de Wisconsin, em Madison. Antes disso, ao terminar o ginásio, aos 16 anos, Quain já tinha atravessado os Estados Unidos de carro.
- 2) MANUEL PERNA:** Engenheiro, amigo de Quain em Carolina. Foi durante muito tempo encarregado do posto indígena Manuel da Nóbrega, mas após três anos da morte de Quain foi destituído dessa função. No romance, age como um dos narradores do texto, e é do seu relato que sai o título para o livro: são as nove noites em que conviveu com Buell Quain e nas quais este lhe teria feito confidências sentidas como confissões, mas reveladas por denegações. O seu discurso, que tem como único destinatário efetivo o leitor e cujo estatuto próprio marca-se graficamente pelos itálicos, é a parte totalmente ficcional do romance.
- 3) RUTH BENEDICT:** Orientadora de Quain da Universidade de Columbia, em Nova York. Uma das principais representantes da corrente antropológica que ficou conhecida por associar Cultura e Personalidade, na tentativa de explicar o comportamento pela inserção social e

assim relativizar os conceitos de normalidade e anormalidade no que diz respeito aos indivíduos. Depoimentos de alunos e colegas atribuem a Benedict uma preferência por estudantes em desacordo com o mundo a que pertenciam e de alguma maneira desajustados em relação ao padrão da cultura norte-americana. É possível que reconhecesse neles algo de si mesma e os protegesse. Ao receber a notícia do suicídio do aluno, recém-isolada na fronteira do Canadá, na região das Montanhas Rochosas, para onde havia se recolhido, dando início a seu ano sabático, Benedict esboçou uma carta à mãe de Quain: “Minha secretária acaba de me telegrafar, e em meio à minha própria dor só consigo pensar na senhora. Ele foi um filho que sempre a preocupou. É desolador. De todos os meus alunos, guardo no coração o lugar mais caloroso para Buell, e neste momento só consigo pensar na perda pessoal e chorar o seu sofrimento, cujos motivos ainda não conhecemos”.

- 4) **HELOÍSA ALBERTO:** Era uma senhora ativa e poderosa. Gorda e muito pálida, com os cabelos tingidos de azul, segundo descrição de Alfred Métraux, antropólogo franco-suíço especialista em América Latina e com algumas passagens pelo Brasil, devia ter sido uma mulher interessante na juventude. Vinha de uma família da alta burguesia fluminense. Sempre conviveu com o poder. Como diretora do Museu Nacional, soube manter sua influência e assegurar o seu cargo durante todo o Estado Novo. Era a principal responsável pelos quatro jovens antropólogos americanos que àquela altura trabalhavam no Brasil, graças a um acordo entre a Universidade de Columbia e o Museu Nacional. Entre as cartas que Buell Quain escreveu nas horas que precederam o seu suicídio, uma era endereçada a ela. Até então ela agira como uma espécie de mãe protetora, e às vezes dominadora, em relação aos jovens etnólogos de Columbia. Bernardo Carvalho teve como uma das fontes principais de sua pesquisa o Arquivo Heloísa Alberto, que ficava em Itaboraí, no estado do Rio de Janeiro.
- 5) **ÂNGELO SAMPAIO:** Delegado de polícia de Carolina. Responsável pelo inquérito sobre a morte de Quain. Recebeu uma das sete cartas escritas pelo antropólogo antes da sua morte.
- 6) **DR. ERIC P. QUAIN:** Pai de Quain. Tinha quarenta e um anos quando o filho nasceu. Era médico e cirurgião. Nascido na Suécia, foi um pioneiro da medicina no Meio-Oeste. Formou-se em 1898 e levou métodos cirúrgicos modernos para Bismarck, além do primeiro aparelho de raios X. A clíni-

ca que fundou em 1907 ainda é um dos principais centros hospitalares da região e só muito recentemente deixou de se chamar Quain and Ramstad Clinic. Aparentemente inconformado com a morte de Buell, a despeito do que depois revelaria a filha Marion a Ruth Benedict, numa carta estranha e cheia de amargura, o pai lançou mão de seus conhecimentos e apelou a um influente senador da Dakota do Norte, Gerald Nye, para que entrasse com um pedido de investigação junto ao Departamento de Estado. O processo não foi adiante, uma vez constatadas as provas irrefutáveis do suicídio. Depois da morte do filho, Eric se mudou para a Costa Oeste, para onde a família da filha também costumava ir, pelo menos durante as festas de fim de ano, embora haja indícios de que pai e filha não se dessem bem. Contraíu novo matrimônio e continuou exercendo a medicina até a sua morte, em Salem, Oregon, em 1962.

- 7) **FANNIE DUNN QUAIN:** Mãe de Quain. Tinha trinta e oito anos. Foi o seu terceiro parto, o segundo bem-sucedido. O casal já tinha uma filha, Marion. Era médica, como o marido, formada também em 1898, pela Universidade de Michigan. Foi a primeira mulher da Dakota do Norte a obter um diploma em Medicina. Ao se casar, em 25 de março de 1903, abandonou a profissão e passou a ser dona de casa. Durante toda a vida, porém, teve participação ativa no serviço público, especialmente nas questões filantrópicas relacionadas à saúde e à educação. Era membro do Conselho de Educadores do Ginásio de Bismarck quando Buell nasceu. Militou pela implantação de um sanatório para tuberculosos no estado e participou da Convenção do Partido Democrata em 1936. Fannie e Eric Quain se separaram pouco antes do suicídio do filho, e ela tentou vencer a solidão, as lembranças do filho e a dificuldade de viver “entre as coisas que ele trouxera para casa de vários cantos do mundo”. No início, procurou ficar longe de casa para não ter de conviver com o silêncio eloquente desses objetos, a começar pelo piano, que era “a coisa de que ele mais gostava e agora está calado”. Em 1939, esteve com a filha em Chicago e no Oregon, onde passou o Natal perto do Monte Hood, nos arredores de Portland. Visitou parentes na Califórnia. Mas, sobretudo, imbuíu-se de uma missão, empenhando-se, com o auxílio de Ruth Benedict e do fundo deixado por Buell, na publicação das notas que ele tomara em Fiji (além de *Flight of the chiefs*, foi publicado, em 1948, com o título *Fijian village*, outro relato sobre os dez meses que ele passara, entre 1935 e 1936, entre os indígenas de Vanua Levu). Também estudou Linguística para poder preparar

os manuscritos que o filho havia elaborado sobre a língua dos Krahô. Em sua correspondência com Heloísa Alberto Torres, dá para notar que era uma mulher aflita. Descontando-se a dificuldade do momento, em que de repente se viu sozinha no mundo, recém-divorciada e com o filho morto, há nessas cartas uma estranha ansiedade, como se, mais do que querer saber a razão do suicídio do filho, temesse que alguém já a conhecesse ou viesse a descobri-la. Morreu em 1950, aos setenta e seis anos.

- 8) **MARION:** Irmã mais velha de Quain.
- 9) **CHARLES C. KAISER:** Esposo da irmã de Quain, também recebeu umas das cartas escritas antes do suicídio.
- 10) **THOMAS YOUNG:** Missionário norte-americano instalado com a mulher em Taunay, em Mato Grosso, foi uma das pessoas a quem Quain enviou uma carta antes de morrer. Quain passou três semanas com os missionários antes de continuar rio abaixo até a aldeia dos Trumai.
- 11) **JOÃO:** Índio que acompanhara Quain em sua última viagem.
- 12) **ISMAEL:** Índio que acompanhara Quain em sua última viagem.
- 13) **MARIA JÚLIA POUCHET:** Assistente de Heloísa Alberto que Quain conheceu numa rápida passagem pelo Rio de Janeiro.
- 14) **PROFESSOR LUIZ DE CASTRO DE FARIA:** Recebeu o narrador-repórter em Niterói. É uma das últimas pessoas vivas que conheceram Quain em sua passagem pelo Brasil. Conversaram na biblioteca do seu apartamento em Icaraí. Em 1938, aos vinte e quatro anos, ele participou, como antropólogo do Museu Nacional e membro do Conselho de Fiscalização, da histórica expedição à serra do Norte que levou Lévi-Strauss pelo Mato Grosso até Porto Velho, entre 6 de junho e 14 de dezembro, e que está em grande parte documentada em *Tristes trópicos*, que logo se tornou um clássico da antropologia. O Estado Novo exigia a presença de um cientista brasileiro nas expedições estrangeiras como uma forma de controle, figura que o próprio Lévi-Strauss definiu, com alguma antipatia, como um “inspetor fiscal”.
- 15) **RUTH LANDES:** Moça judia de Nova York que, depois de conviver com negros no Harlem, começou a estudar antropologia e veio para o Brasil

pesquisar o candomblé da Bahia. Era colega de Quain, sempre demonstrou forte interesse por traços raciais negros. Provavelmente foi a que mais sentiu na pele o clima de ignorância e o horror do Estado Novo, uma vez que estava envolvida pessoal e profissionalmente com os intelectuais baianos perseguidos, presos e intimidados pelo regime sob a acusação de serem comunistas. Foram eles que facilitaram o seu acesso aos rituais de candomblé, objeto da sua pesquisa.

- 16) CHARLES WAGLEY:** Colega de Quain da Universidade de Columbia. Chegou ao Brasil em 1939 com o intuito de estudar os índios Tapirapé. Assim como Quain e Ruth Landes, Wagley era um aluno dileto de Ruth Benedict.
- 17) WILLIAM LIPKIND:** Colega de Quain da Columbia. Era “cheio de barganhas com dona Heloísa por um melhor preço pelo material indígena que trazia das aldeias graças à ajuda dela”, algo que obviamente a irritava muito. “Falava-se que ele tinha deixado o próprio nome bastante comprometido, porque fazia relatórios políticos para os americanos. Isso é de ouvir falar, mas parece que num dos relatórios que escreveu sobre os Karajás havia uma menção a informações que ele deveria prestar ao Departamento de Estado. Parece que ele desempenhou – e muitos americanos desempenharam – uma função de observador”, disse Castro Faria.
- 18) PROFESSOR PESSOA:** Personagem citado nas cartas de Manuel Perna, parece ser um intérprete.

COMENTÁRIOS

*Todo mundo quer saber
o que sabem os suicidas*
(CARVALHO, 2002, p.27)

O romance *Nove noites* é constituído, sobretudo, a partir do percurso de uma investigação. O fato a ser investigado é o suicídio de Buell Quain, jovem de 27 anos, norte-americano, antropólogo promissor, aluno de Ruth Benedict, professora da Universidade de Columbia. Ele se matou de maneira violenta e misteriosa no dia 2 de agosto de 1939, após passar uns dias com os índios Krahô, em uma pesquisa de campo.

Nós, leitores, já nas páginas iniciais, sabemos, de uma “posição confortável”, que alguém tirou a própria vida, sem motivos aparentes, no interior do Brasil, embora essa condição seja abalada, seriamente, quando entrarmos em contato com o segundo narrador do texto, o narrador-repórter. Tirar o leitor dessa posição confortável será um procedimento constante em várias das páginas da narrativa, que, em seu percurso, mostrará revelações parciais sobre o caso de Quain. O resultado de tudo isso é a sensação de desconcerto e de insegurança que sentimos ao longo do texto.

Supostamente, a origem do romance tem início em meados da década de 1990, quando o pai de Bernardo Carvalho, após anos de vida boêmia, acabou sendo internado, com uma doença rara, num hospital de quinta categoria em São Paulo. Nesse lugar, o pai do autor dividiu o quarto com um velho norte-americano, Andrew Parsons. Esse sujeito chegara ao Brasil logo após a morte de Buell Quain. Os dois, supostamente, poderiam ser amigos, e segundo o livro, amantes, ou ainda poderiam ser companheiros de um suposto triângulo amoroso, que contava com a presença de uma mulher do sul dos EUA. Essa mulher tinha o sonho de mudar de vida por meio da música, embora o caminho dela tenha sido duro e árduo, e acabou que ela caiu no mundo da prostituição e morreu de leucemia galopante, um ano após o nascimento do filho que tivera com o fotógrafo Andrew Parsons. Essa verdade foi abalada com uma carta (que poderia ser falsa, uma criação dos avós paternos por odiar o neto) em que o fotógrafo afirmava que Schlomo Parsons não era seu filho. O verdadeiro pai do garoto tinha morrido no coração do Brasil, ao tentar retornar para os EUA, com o intuito de conhecer o filho. Essa pessoa a quem o fotógrafo faz referência poderia ser Quain, que se matara a caminho de sua terra natal. Com isso, temos mais uma provável evidência de sua morte. É claro que, após essa hipótese, fica uma (ou várias) pergunta no ar. O que Andrew Parsons veio fazer no Brasil? Veio pegar a suposta oitava carta, que nunca existiu? Veio investigar a morte do seu amigo? Veio a trabalho? Estava fugindo da Segunda Guerra?

Quando o pai de Bernardo foi internado, o fotógrafo estava hospitalizado havia meses, tinha câncer, não parava de olhar para a porta, parecia esperar por alguém que nunca chegava. Essa pessoa, que ele tanto esperava, poderia ser Buell Quain, suposto pai do seu filho. Outra pergunta: qual era o sentimento habitando a alma do velho sobre Buell Quain, em todos aqueles anos a esperar pela morte? Seria de culpa, por ter enviado uma carta ao antropólogo antes de morrer? O leitor deve se lembrar de que, antes da morte, Quain recebeu várias cartas de sua terra natal. Caso Parsons tenha enviado essa carta, qual seria o seu conteúdo? Será que ela falava da paternidade de Schlomo Parsons ou da morte da jovem estadunidense? O velho fotógrafo supostamente conviveu com o antropólogo numa ilha antes

de ele, Quain, vir para o Brasil, e nos minutos finais de vida pronunciou palavras que ficariam vagando por onze anos na cabeça de Bernardo Carvalho. Enquanto sentia dores e falta de ar, o velho em convulsão olhou para Bernardo, que estava ao seu lado e lhe perguntou como ele estava. O enfermo disse que o esperou pela vida toda, querido “Bill Cohen”. O autor ficou atônito diante do estado de confusão mental do velho, a se debater agonizante nos momentos finais de vida. O velho morreu diante dele. Parsons morreu, mas nasceu naquele dia uma chama de curiosidade. O autor deve ter tentado entender quem era aquele suposto “Bill Cohen”, sujeito que fazia parte da vida do velho homem, lembrado num momento de “transe”, nos instantes finais de vida. Era justamente essa pessoa que o velho sempre esperava olhando para a porta, alguém cujo paradeiro e identidade nunca foram revelados a ninguém.

Onze anos depois de ser confundido com um desconhecido, no quarto de um hospital, momento em que a morte estava muito presente na vida do autor, Bernardo Carvalho, no dia 12 de maio de 2001, leu um artigo sobre a morte de um antropólogo no interior do Brasil. Por analogia, o mesmo artigo citava o caso de Buell Quain, um antropólogo norte-americano que se matou misteriosamente enquanto regressava à civilização. Pronunciou em voz alta o nome desse suicida e percebeu que já o tinha ouvido antes. O autor ficou perplexo: poderia existir um elo entre o nome lido e o nome ouvido onze anos antes no quarto de um hospital, dito por um velho que estava morrendo. Bernardo leu o artigo, inúmeras vezes, até se dar conta da semelhança entre os dois nomes e ser tomado pela obsessão de investigar os motivos que teriam levado o antropólogo a se matar. Ao referir-se à semelhança entre dois nomes, o narrador-repórter (autor) está retomando de maneira bem sutil um caso que ocorreu, em 1990, num quarto de hospital.

Inicia-se dessa maneira a investigação sobre o caso do antropólogo estadunidense que viera ao Brasil com o intuito de estudar a tribo Carajás, mas preferiu, por questões de ordem particular, pesquisar outra tribo que poderia ser mais enriquecedora do ponto de vista profissional. Eram os Trumai, povo quase totalmente devastado pela civilização.

Antes de ir à taba dos índios Trumai, que ficava no interior do Mato Grosso, Buell Quain passou uns dias, às vésperas do Carnaval, no bairro da Lapa, reduto de vícios, prostituição e criminalidade. Repare que Quain era filho de médicos e isso de certa maneira implica um nível mais estável socialmente, embora tenha ocorrido que, mesmo com uma tranquila condição financeira, preferiu ficar num lugar onde existem fortes possibilidades de transgressões das normas vigentes. Tudo isso revela um inconformismo ou até mesmo um desejo de romper com a or-

dem, ou talvez o desejo de conhecer o novo, o exótico. É importante lembrar que a orientadora de Buell, a professora Ruth Benedict, sempre teve uma preferência por estudantes em desacordo com o mundo a que pertenciam, e de algum modo desajustados em relação ao padrão da cultura norte-americana. Quain nunca gostou do status que poderia ter sendo um estrangeiro, e também sendo de origem rica. Na viagem para Cuiabá, conheceu o antropólogo francês Lévi-Strauss, fez o possível para não ser reconhecido como antropólogo, tanto é que desceu toda a bagagem do francês, juntamente com alguns empregados que foram contratados para isso.

Quando Quain chegou ao Brasil, o País passava por um forte estado de vigilância. Era o Estado Novo, com a ditadura Vargas. As missões científicas conduzidas em terras brasileiras também ocorriam sob uma forte influência dessa política. Quain, sob a intervenção do Estado, foi obrigado a retirar-se imediatamente da tribo Trumai. Os motivos da saída não ficaram claros no romance, mas nós podemos pensar alguns: grande parte dos pesquisadores que aqui entravam era gente casada, isso era uma exigência do Governo, para evitar complicações futuras. Quain era solteiro, embora em alguns momentos, já pensando no eventual problema que isso poderia gerar, afirmasse que era casado. Ele poderia ter sido expulso da tribo por isso? Era terminantemente proibido o uso de bebidas alcoólicas nas tribos. Sabemos que Quain adorava beber. O envolvimento com índios era algo condenado pelo Governo. Ainda na tribo Trumai, aconteceu um fato curioso e revelador da personalidade de Quain. Certa noite, Aloari, que era seu assistente e cozinheiro, foi até Quain implorar que ele apagasse o lampião, pois assim estava irritando a chuva. “Foi diferente naquele dia de febre em que a tempestade fez o dia virar noite e viu dois olhos à porta da sua cabana. Não eram os olhos fundos de Aloari, com seus lábios grossos e os cabelos desgrenhados cortados em forma de cuia. Eram olhos ardentes soltos no nada, como se boiassem na matéria viscosa da escuridão e da chuva. E ele disse apenas: ‘Os olhos de uma pessoa que eu conheci’”. (CARVALHO, 2002, p. 59). Observe os traços de homossexualismo de Quain, poucos dias depois ele foi obrigado a sair às pressas da aldeia. Esse fato poderia ter acontecido por causa dos envolvimento com os nativos. Note também que ele se refere a outros olhos. Não poderiam ser os olhos de Andrew Parsons, seu suposto amante?

Ao sair da taba dos índios Trumai, Quain partiu para Carolina. No dia em que chegou a essa pequena cidade do Maranhão, uma estranha nuvem de morcegos se movimentou após a chegada do avião da Condor. Esse animal sempre esteve associado à negatividade, às trevas e, sobretudo, à morte. Quain naquele dia estava todo de branco, parecia o capitão de um navio. O estranho de tudo isso é que ele sempre fez o possível para ser discreto, não gostava de chamar a atenção, embora nesse dia, contrariamente a outros momentos, ele estivesse

mais “elegante”. Será que ele já se preparava para a morte? Será que ele estava tentando encontrar um equilíbrio, sugerido pela cor branca? Coincidentemente, no dia de sua morte, junto ao corpo foi encontrada uma Bíblia intacta. No dia de sua chegada, Quain estava com um olhar triste, segundo as palavras de Manuel Perna, o seu principal contato na cidade. Estava com muita vontade de ficar sozinho, queria ir rápido para a tribo dos índios Krahô.

Após receber cartas de sua pátria, resolveu regressar à civilização. Mas antes de chegar à cidade mais próxima, no caso, Carolina, resolveu pedir a um dos seus acompanhantes, o João Canuto, para ir a uma fazenda próxima levar um bilhete. Assim fez o garoto, e com Quain ficou outro rapaz, que estava dormindo. Era Ismael, que, ao acordar, viu o estadunidense se cortar. O garoto resolveu fugir diante da cena dantesca. Mais tarde, João Canuto chegou e tentou falar com Quain, mas ele não o atendeu, então o rapaz resolveu voltar à fazenda pedir socorro e só regressou no outro dia, quando Buell Quain tinha se enforcado. No bilhete que tinha escrito e que João levava ao fazendeiro, ele pedia uma pá, para que o enterrassem onde ele fosse encontrado morto, e assim foi feito a pedido dele.

O que levou o antropólogo, depois de receber cartas de sua terra natal, a se matar em solo distante? É essa pergunta que povoa grande parte do romance. São levantadas inúmeras hipóteses sobre o caso. Sendo assim, vamos às principais:

- 1) Problemas financeiros da família.
- 2) Divórcio dos pais.
- 3) Envolvimento amoroso com alguma brasileira.
- 4) Traição de sua suposta mulher.
- 5) O homossexualismo.
- 6) Doença (sífilis ou lepra).
- 7) O reconhecimento da paternidade de Schlomo Parsons.
- 8) Relações adúlteras do cunhado.
- 9) Não queria um envolvimento mais forte com os índios (“Não gosto da ideia de me tornar um nativo.” – p. 109).
- 10) Doença antiga que sempre voltava e se revolvia em febre.

A maioria das hipóteses levantadas dificilmente pode ser confirmada/sustentada. A verdade é que não um só, mas vários fatores, ou a conjunção deles, podem ter levado o inquieto, o insatisfeito viajante a dar cabo de uma existência na qual não via mais sentido.

Os estudiosos afirmam que o livro *Noive noites* é uma espécie de narrativa movediça, pois não existem verdades concretas e únicas sobre o caso. Existem vários documentos e pessoas que tentam auxiliar no preenchimento das lacunas. Quando o leitor começa a construir um fato que pode responder às perguntas, adiante tudo é abalado, ou por alguma outra hipótese ou pelo simples fato de tudo ter sido tentado pelo autor para compensar o que os fatos e a realidade pareciam dizer. E isso é um traço importante nas obras do autor.

“Suas narrativas não solucionam nenhuma das questões que levantam: nenhuma solução totalizante é oferecida ao leitor, porque os narradores não podem e não querem. Em sua inconsistência, o máximo que podem fazer é contextualizar ou confrontar ilusões e contradições: de um indivíduo; da cultura; ou da história, neste último caso, tanto pública como particular. E, mesmo trabalhando com verdades históricas, como em *Nove noites*, ele manipula em seu território ficcional todas as referências às quais possam agarrar-se o narrador e o leitor. Tudo pode transformar-se em areia movediça, e a essa cilada referem-se claramente os narradores, durante toda a narrativa. Basta, por exemplo, conferir, já na segunda linha do texto do romance: ‘Você vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui.’”

“Em *Nove noites*, como os relatos preferem assumir o real como simulação, o leitor se descobre transportado para um mundo que parece realista, porque regido pelas mesmas regras e princípios que o mundo real, o que na verdade é apenas uma ‘pista falsa’, porque houve uma destruição da autonomia referencial daqueles princípios e regras, criando-se um descolamento na retina da realidade. O desempenho desses narradores encontra-se na capacidade de construir armadilhas ilusórias que jogam com o real, simulam, mas não deixam que ele seja realmente captado. Assim, a depender dos relatos dessa história, no romance em questão, jamais sabemos o que de fato possa ter levado Buell Quain ao seu sinistro suicídio.”

REFERÊNCIAS

CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FRATESCHI VIEIRA, Yara. “Refração e iluminação em Bernardo Carvalho”. *Novos Estudos*, n. 70, nov. 2004, p. 195-206.

Uma proposta de leitura do livro *Quincas Borba* por Henrique Landim¹

Machado de Assis: “um mestre na periferia do capitalismo”²

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Morro do Livramento, Rio de Janeiro, no dia 21 de junho de 1839, filho do pintor mulato Francisco José de Assis (brasileiro) e da lavadeira de roupa Leopoldina Machado de Assis (portuguesa). Pouco se sabe da infância do escritor: muito cedo perdeu a mãe e a única irmã, sendo amparado, até o segundo casamento do pai, pela madrasta Maria Inês, senhora abastada.



Com a morte do pai, ficou em companhia da madrasta. Na infância padeceria com uma saúde frágil, marcada pela compleição nervosa frágil, a epilepsia e a gaguez, condição que foi, aos poucos, conferindo-lhe um caráter reservado e tímido.

Nos meados de 1855, publicou o seu primeiro texto, um poema intitulado: “Ela”. No ano seguinte, foi admitido como aprendiz na Tipografia Nacional, exercendo esse ofício até 1858. Nesse ano, tornou-se próximo do Padre Antônio José de Silveira Sarmento, espécie de professor gratuito de Machado de Assis, que lhe ensinou latim e francês. Contudo, foi como autodidata que construiu grande parcela do seu saber erudito.

Em 1861, publicou uma comédia intitulada *Desencantos* e a sátira *Queda que as Mulheres têm para os Tolos*. Foi na década de 1860 que escreveu quase todas as suas peças de teatro. No ano de 1864, foi até a Barra do Piraí, trecho da então recente estrada de ferro de D. Pedro II e publicou o seu primeiro livro de versos, *Crisálidas*.

José de Alencar, em 1868, apresentou a Machado de Assis o escritor baiano Castro Alves. No ano seguinte, Machado casou-se com Carolina Xavier de Novais, moça lusa que, pouco tempo antes, acabara de chegar ao Rio de Janeiro.

Amparado por uma carreira burocrática na Secretaria da Agricultura, passou a dedicar-se mais livremente à sua carreira de ficcionista. Com isso, entre 1870 a 1880, publicou famigeradas obras: *Contos Fluminenses* (1870), *Ressurreição* (1872), *Histórias da Meia-Noite* (1873), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Essas produções compõem a fase nomeada de romântica de Machado de Assis.

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia e mestre em Teoria Literária pela mesma instituição.

² Essa nomeação é uma referência ao texto *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, de Roberto Schwarz citado nas referências.

O autor chegou à sua maturidade artística com a publicação do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881, sob forma de livro. A partir desse momento, Machado de Assis, lançou mão de um realismo de sondagem moral que as obras seguintes iriam confirmar: *Quincas Borba* (1892), *Várias Histórias* (1896), *Dom Casmurro* (1900), *Esaú de Jacó* (1904), entre outras.

O último romance machadiano é o *Memorial de Aires* (1908), escrito após a morte de Carolina Xavier, a sua esposa. Pouco tempo depois, Machado de Assis faleceu vitimado de uma úlcera cancerosa, aos 69 anos de idade.

A problemática das fases machadianas

Às vezes, para fins didáticos, criamos duas vertentes para as produções de Machado de Assis, uma romântica e outra, a última, realista. Contudo, alguns estudiosos não adotam essa metodologia, sustentando que a obra do autor de *Dom Casmurro* está dentro de um projeto em construção, que tem em cada texto uma célula desse sistema. Em “Retórica da Verossimilhança”, Silviano Santiago afirma:

já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente (2000, 29-30).

Sendo assim, nenhum romance do escritor carioca está explicitamente ligado aos postulados do Romantismo, como era de praxe na ficção de José de Alencar, por exemplo. Machado de Assis não deu relevância ao *leitmotiv* do Romantismo. Portanto, não bebeu das fontes românticas em termos de programa. E, curiosamente, recusou os excessos realistas. Para comprovar isso, basta utilizarmos o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, narrado em primeira pessoa por um “defunto-autor”, condição que quebra com a objetividade realista tão em voga, conferindo ao texto inovação expressiva. O próprio escritor assumiu ter uma espécie de cisão em sua carreira. Assim, de acordo com o escritor, em sua primeira fase, “tudo pode servir a definir a mesma pessoa” (1965, p. 175).

Com isso, adotaremos uma nomenclatura mais adequada ao complexo literário de Machado de Assis. A primeira fase do autor será nomeada por nós como a Fase de Aprendizagem, momento esse em que o autor ainda não aprendeu o manejo do distanciamento. Há nessa fase um tom idealista que preside sutil esbate³. Também é verdade, segundo Alfredo Bosi, que “os romances iniciais nos parecem

³ Esbater: Atenuar; adoçar; tirar as asperezas.

fracos mesmo para o nível de consciência crítica do autor na época de redigi-los” (1994, p. 197). Para alguns estudiosos, nessa primeira fase temos um Machado de Assis como um cronista de costumes.

Em sua segunda fase, iniciada com a publicação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, temos a exibição dos cinismos e egoísmos do homem. Essa obra, segundo Bosi, “parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às ideologias românticas [...]” (1994, p. 197). Nessa segunda fase, as produções parecem desenvolver uma linha de análise das máscaras afiveladas pelos homens ao ponto de acabar se identificando com elas. Para Alfredo Bosi, as obras escritas entre 1870 e 1880 tiveram um salto qualitativo, “verdadeiro introito à prosa desmistificante [...] em que as classes e os ambientes do Rio imperial são vistos por baixo e em tom de galhofa” (1994, p. 198). Essa é a fase da maturidade de Machado de Assis. Nela notamos “um permanente alerta para que nada de piegas, nada de enfático, nada idealizante se pusesse entre o criador e as criaturas. O romance *Quincas Borba*, publicado em 1892, está inserido nessa segunda fase do escritor carioca.

Aspectos importantes

O romance *Quincas Borba* foi inicialmente publicado na revista *A Estação* entre junho de 1886 a setembro de 1891. O texto, após um intenso processo de depuração, atingiu o resultado almejado pelo escritor compondo o livro em sua versão final. O romance apresenta nuances cômicas e irônicas à maneira do autor. Nele encontraremos uma análise fina e cruel da sociedade desnudando a pequena burguesia brasileira e parcela de outros setores da sociedade carioca do século XIX. Sobre o humor machadiano, José Veríssimo escreveu:

O Sr. Machado de Assis não é nem um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem entra em qualquer dessas classificações em ismo ou ista. É aliás, um humorista, mas o humorismo não é uma escola nem sequer uma tendência literária, e apenas um modo de ser do talento, há humoristas ou pode havê-los em todas as escolas (VERISSIMO *apud* MACHADO: 2003, 156).

O humor de Machado de Assis é lançado desde o título do livro *Quincas Borba*, que se refere ao filósofo ou ao cão homônimo de seu dono? Uma resposta categórica a esse questionamento não seria justa frente a um texto artístico construído dentro de um projeto ambivalente. Sendo assim, poderíamos correlacionar o título à descrença machadiana à figura humana, condição próxima àquela contida na de-

dicatória do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* feita ao verme. No final do romance *Quincas Borba*, no último capítulo do livro, Machado de Assis brinca com a polissemia do título da seguinte maneira:

Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro, - questão preñhe⁴ de questões, que nos levariam longe... Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso ri-te! É a mesma coisa (ASSIS, 1997, p. 172).

Bem como o título, também poderia ser relacionado ao filósofo Quincas que, enlouquecido, acaba por sucumbir. Coincidentemente, o protagonista Rubião vivencia o mesmo status. Essa condição é bastante produtiva, pois, paralelamente à ambiguidade referida ao nome do romance, chamamos a atenção para o título que não se relaciona, explicitamente, ao protagonista, Rubião. Machado de Assis atrai a atenção do leitor para um personagem nascido em um livro anterior, o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tudo isso nos leva a pensar que o romance *Quincas Borba* seria a continuação do *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Contudo, Machado de Assis negou essa ideia no prólogo da terceira edição, de 1899, ao dizer que “um amigo e confrade tem teimado comigo para que dê a este livro (*Quincas Borba*) o seguimento de outro. ‘Com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de *Quincas Borba* ocupará exclusivamente a terceira parte’” (ASSIS, 1997, p. 16).

O filósofo Quincas Borba morreu no capítulo VI, condição que não deixa aberto o caminho para o desenvolvimento da suposta continuidade do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porém, é inegável o diálogo existente entre os dois textos machadianos.

A estrutura de *Quincas Borba* é bem mais simples a que a do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, marcado por um enredo fragmentado e por grandes digressões. No livro que tem Rubião como protagonista, o enredo segue uma sequência gradual até chegar em seu fim, notamos digressões diminutas.

Apesar das diferenças de pessoa gramatical e da forma mais compacta ou menos livre da narração, o romance borbista se irmana com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, sobretudo porque põe em ação o pensamento que se divulga no princípio de humanitas e na lei da equivalência das janelas (SOUZA, 2006, 124).

4 Grávido, cheio ao máximo.

Em ambos os livros há uma sintetização da teoria do humanitismo. O positivismo da teoria do louco de Barbacena deixa transparecer, em sua essência, o pior mundo possível. O narrador procura ridicularizar os sistemas filosóficos e ideológicos do século XIX. Ceticamente, há uma exibição da alienação dos homens que, marcados de diversos interesses, enlouquecem em busca do prazer e do conforto. A grande ironia do texto reside no fato de o delator da loucura alheia, Quincas Borba, ser louco.

Dos protagonistas criados por Machado de Assis, Rubião é um dos mais singulares. Ele foge ao perfil aburguesado dos personagens dos romances de maturidade. Outro dado relevante é que a narração do romance *Quincas Borba* se dá em terceira pessoa. Vianna, Araújo e Fischer apontam o narrador de *Quincas Borba* como sendo o próprio Machado de Assis: “[...] um narrador em terceira pessoa, que se identifica como o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* [...]” (VIANNA, 2009, p. 303); “[...] Machado de Assis, autor que se confunde ao narrador [...]” (ARAÚJO, f. 5); “[...] esta voz narrativa se identifica claramente como o autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, isto é, o próprio Machado de Assis, como aparece na abertura do capítulo 4 [...]” (FISCHER, f. 2). A abertura do capítulo 4, como citado pelos estudiosos, ocorre da seguinte maneira: “Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia” (ASSIS, 1997, p. 18).

Essa diferenciação do foco narrativo levanta a seguinte questão: por que Rubião não tem voz na narrativa? De acordo com Araújo (f.5), essa condição se dá porque ele não pertence à elite, como Brás Cubas, Bento Santiago e o Conselheiro Aires: “[...] estes narradores, que são também protagonistas machadianos típicos, são respeitáveis representantes da elite brasileira, e Rubião não é um burguês escravocrata de nascença, ele é um homem livre [...]”. Ainda segundo Araújo, o típico narrador em primeira pessoa de Machado de Assis é, normalmente, autoirônico e mais ou menos autoacusatório, o que não é aplicável a Rubião:

Brás Cubas teoriza e faz piada com seus delírios compensatórios ou suas ilusões de autoengano, enquanto as digressões do narrador de *Quincas Borba*, também denunciando e ironizando a imaginação compensatória e o autoengano do parvo Rubião, não permitem a autoironia, incidindo na caracterização satírica irremediável não só de Rubião, mas principalmente dos interesses que o circundam (ARAÚJO, f. 5).

Dessa maneira, vamos à trágica saga do professor mineiro Rubião. Ao longo do trajeto do enredo, lançaremos um olhar analítico sobre outros pontos de relevância do romance *Quincas Borba* composto de 201 capítulos. Vale dizer que nenhuma análise acerca do livro dispensa a leitura e compreensão do próprio aluno da obra.

Enredo

A morte de uns é a sorte de outros

A abertura do romance se dá por meio de sutis reflexões de Rubião sobre a sua condição de vida no momento presente. O status aburguesado de Rubião é fruto da herança do filósofo de Barbacena, o abastado Quincas Borba:

Rubião fitava a enseada⁵, - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cortejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Pa-lha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

- Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça... (ASSIS, 1997, p. 17).

O protagonista, diante de uma enseada no Rio de Janeiro, compara o seu passado ao presente: antes humilde professor, em Barbacena, agora, capitalista, que reside em uma grande casa no bairro de Botafogo.

Quem lê o primeiro capítulo não tem nenhuma ideia sobre como será o futuro do professor que agora tornou-se rico. De toda maneira, vale observar o sutil contraste (passado e presente) inaugural, aspecto muito recorrente às obras de Machado de Assis, porém em outros níveis. Pobre, rico e, por fim, pobre novamente, essa será a condição final de Rubião. Em um cotejo entre a periferia mineira, Barbacena, e o deslumbramento da corte, o Rio de Janeiro, fica sugerido que o fracasso econômico, político e amoroso resultam da falta de sabedoria para adentrar a esse inóspito local.

⁵ Reentrância aberta da costa em direção ao mar, geralmente limitada por dois promontórios (porções mais elevadas)

A sensação de Rubião no início do romance é de deleite, quase satisfação plena. Tudo isso ocorre mediante o domínio da herança de seu “amigo” Quincas Borba.

A chegada de Rubião à corte revela mudanças pelas quais passava o Brasil na segunda metade do século XIX. Havia uma troca da mão de obra dos escravos pela de trabalhadores livres. Os cargos que antes eram ocupados por escravos passam aos estrangeiros recém-chegados ao Brasil:

O criado esperava teso e sério. Era espanhol; e não foi sem resistência que Rubião o aceitou das mãos de Cristiano; por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos seus crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa, o amigo Palha insistiu, demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos. Rubião cedeu com pena. O seu bom pajem, que ele queria pôr na sala, como um pedaço da província, nem o pôde deixar na cozinha, onde reinava um francês, foi degradado a outros serviços (ASSIS, 1997, p. 17).

A vida na corte exigira novos predicativos de Rubião, que ele não possuía por completo. A recôndita Barbacena funcionará como alma interna de Rubião (essência), enquanto o Rio de Janeiro será a alma externa (aparência). Nesse momento, está demarcado um dos aspectos mais significativos da obra de Machado de Assis, a dicotomia entre aparência versus essência.

Par de olhos vistosos

Rubião nos capítulos iniciais permanecia em sua casa a refletir sobre o seu passado e o seu presente, sabia que ainda não era feliz, “mas sentia também que não estava longe a felicidade completa” (ASSIS, 1997, p. 18). Com quarenta anos de vida, sempre viveu em Barbacena, não tinha razoáveis condições financeiras “[...] passou a mão pelo queixo barbeado todos os dias, coisa que não fazia dantes, por economia e desnecessidade. Um simples professor” (ASSIS, 1997, p. 18). Esse professor é um personagem de difícil interpretação devido à sua dualidade existencial: abastado e, simultaneamente, matuto. Com isso, alguns críticos compreendem Rubião como uma imagem política do Brasil no século XIX. De acordo com Roberto Schwarz (1977), o professor representaria o arcaísmo e a modernidade do nosso país, pois, ao mesmo tempo, seria desejoso do reconhecimento europeu, por isso se dizia liberal, mas ainda conservava uma mentalidade escravocrata.

Um pouco adiante, no enredo, nos é apresentada a personagem Sofia, por quem Rubião diz estar apaixonado, contudo essa senhora era casada com um carioca chamado Palha:

E recordava assim o primeiro encontro, na estação de Vassouras, onde Sofia e o marido entraram no trem da estrada de ferro, no mesmo carro em que ele descia de Minas; foi ali que achou aquele par de olhos viçosos, que pareciam repetir a exortação do profeta. Todos vós que tendes sede, vinde às águas. Não trazia ideias adequadas ao convite, é verdade; vinha com a herança na cabeça, o testamento, o inventário, coisas que é preciso explicar primeiro, a fim de entender o presente e o futuro. Deixemos Rubião na sala de Botafogo, batendo com as borlas do chambre nos joelhos, e cuidando na bela Sofia. Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba (ASSIS, 1997, p. 18).

Machado de Assis, em seus textos, usa com certa frequência uma técnica narrativa nomeada de leitor incluso. Esse recurso consiste em estabelecer um diálogo direto com o leitor talvez com o intuito de aumentar a carga de suspense na narração.

Feita essa ligeira contextualização acerca do presente da vida de Rubião, o narrador faz um “flashback” a fim de resgatar o passado do personagem. Maria da Piedade, irmã de Rubião, envolveu-se amorosamente com Quincas Borba, personagem do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ela morreu vítima de problemas respiratórios. A amizade entre Rubião e Quincas Borba aumentou à medida que este apresentou alguns problemas de saúde tendo como enfermeiro Rubião, que deixou o ofício de professor com o intuito de cuidar do amigo. O médico da cidade disse ao professor que Quincas Borba estava completamente perdido, não resistiria à doença.

Ao vencedor, as batatas

Contudo, antes de morrer, Quincas Borba, em seu quarto, certo dia, aproveitou a oportunidade para explicar a Rubião a teoria filosófica do Humanitismo. Para isso, lançou mão de duas narrações ilustrativas: certo dia, a avó de Quincas Borba morreu atropelada por animais no centro do Rio de Janeiro, ação praticada pela necessidade alimentar do dono de uma sege. A morte da avó é encarada de maneira natural, friamente avaliada como um simples desejo de conservação dos agressores. Outra narrativa ilustrativa da teoria do Humanitismo ocorre da seguinte maneira:

- Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de bata-

tas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas (ASSIS, 1997, p. 21).

Há uma nítida absorção do mais fraco pelo mais forte, ação que garante a o princípio da conservação da vida que é o Humanitas. Sob esse prisma, constata-se que a teoria do Darwinismo é recuperada por Quincas Borba em arguição. Há um retorno ao ciclo evolutivo e seletivo da vida, em que, desprezadas as características distintivas entre homem e animal e, por consequência, desprezadas as concepções morais e éticas, são salientadas as condições instintivas do homem.

Todos os valores metafísicos, como a moral, fé, religião, ciência, são embustes para mascarar a verdadeira condição bárbara do homem. O humano é falso e enganoso. Resta a Quincas Borba declarar a fórmula-síntese da sua teoria: “[...] ao vencedor as batatas” (ASSIS, 1997, p. 21). O pregador de Humanitas expõe a falsidade humana, pois apresenta um distanciamento proporcionado pela loucura. O louco lúcido criador da teoria do Humanitismo traduz a lucidez vigilante pela qual Machado de Assis procurou observar a aceitação e a irradiação de ideias científicas (Positivismo, Darwinismo e Determinismo) que tentam anular a nossa lassa natureza contraditória e dilemática. José Guilherme Merquior afirma que o pessimismo de Machado de Assis era “a sua posição antagônica em relação ao Evolucionismo oitocentista, ao culto do progresso e da ciência” (1977, p. 171-172). Comumente é afirmado que o Humanitismo seria uma ironia à supervalorização científica da época. Para Roberto Schwarz, a teoria do Humanitismo,

como sugere o nome, trata-se de uma sátira à floração oitocentista de ismos, com alusão explícita à religião comtiana da humanidade. Os raciocínios fazem pensar em mais outras filiações, já que em lugar dos princípios positivistas afirmam a luta de todos contra todos, à maneira do darwinismo social (1990, 164).

Em Machado de Assis é possível notarmos alguns pontos de contato com teorias filosóficas, uma das mais recorrentes é a de Arthur Schopenhauer, por meio do sistema filosófico criado por Quincas Borba. Para o filósofo alemão Schopenhauer, o homem é constituído pela vontade, formada por seus interesses e paixões.

A vontade seria uma manifestação impulsiva que visa exclusivamente a perpetuação da espécie. Para ele, todo ser deseja perpetuar-se. Como essa vontade nunca é satisfeita, pois, quando é saciada, surge outra vontade, por isso o mundo é marcado pela insatisfação e pela dor. A negação e afirmação da vontade são elementos fundamentais para a definição do homem. Afirmar a vontade é imanente⁶ a nossa condição humana, o que faz saltar aos nossos olhos crueldade, egoísmo e maldade.

Schopenhauer

Negar a vontade, para Schopenhauer, seria quase um ato de santidade, visto que o homem negaria a sua natureza. Como se nota, o pensamento de Schopenhauer se aproxima daquilo que é a teoria de Quincas Borba, ambos se tocam naquilo que há de pessimismo na existência humana. A compreensão da teoria de Quincas nos leva a perceber que o homem é vítima ou agente de sua vontade. A saciação da vontade se dá dentro de um projeto egoísta, a tribo mais fraca está condenada à morte, enquanto a vitoriosa permanece viva. Os atos humanos são justificados desde que atendam à sua vontade. Não se atenta ao coletivo, há apenas a satisfação individual. O Humanitismo é a doutrina da injustiça:

Recordemos a nossa explicação da palavra injustiça, o que queremos dizer é que ele (o homem) não se contenta em afirmar a vontade de viver, tal como ela se manifesta no seu corpo, mas leva essa afirmação até negar a vontade enquanto ela aparece em outros indivíduos; e a prova é que ele tenta sujeitar-lhes as forças a sua própria vontade, e suprir-lhes a existência desde que elas constituam um obstáculo às pretensões dessa sua vontade (SCHOPENHAUER, 2007, 381).

Os romances machadianos são repletos de um mundo onde reina a injustiça e tudo se corrompe em uma eterna degradação moral. Em *Quincas Borba*, poderíamos listar inúmeros exemplos, mas basta um para ilustrar a condição humana: Cristiano Palha, ao ver o “amigo” após se beneficiar do dinheiro de Rubião, termina a sociedade com ele. Após saciar a sua vontade e sentir-se seguro, agora como comerciante bem-sucedido, Palha descarta o parceiro, que já apresentava certo des-

⁶ Que faz parte de maneira inseparável da essência de um ser ou de um objeto; inerente.

vio em sua psicologia. Como se vê, temos uma espécie de revitalização da lógica maquiavélica: “os fins determinam os meios”. Para Schopenhauer, “todos querem tudo para si, todos querem possuir tudo, pelo menos governar tudo; e tudo que se lhes opõe, eles queriam pode aniquilá-lo” (2007, p. 348).

O Humanitismo é um minucioso estudo sobre as atitudes humanas pautadas na vontade individual, restando, assim, ao vencedor tudo, ao perdedor o sofrimento. Não se implica preocupar-se em evitar o sofrimento alheio, pois

cada indivíduo, apesar de sua pequenez, ainda que perdido, aniquilado no meio do mundo sem limites, não deixa se tomar pelo centro de tudo, fazendo mais caso da sua existência e do seu bem-estar que todo o resto, estando mesmo, se apenas consulta a natureza, pronto a sacrificar a isso tudo o que não é ele, a aniquilar o mundo em proveito desse eu, dessa gota de água no oceano, para prolongar por um momento a sua própria existência (Idem: 2007, 348).

Feito esse ligeiro aprofundamento acerca do Humanitismo, voltemos ao enredo do romance *Quincas Borba*. O filósofo de Barbacena, após a explicação acerca da teoria, sentou-se ofegante.

No dia seguinte, Quincas Borba acordou com a resolução de ir ao Rio de Janeiro. Rubião, o enfermeiro fiel, espantou-se com a decisão do outro. O doente disse que “a moléstia precisava espaiar-se, tal qual a saúde. Moléstia e saúde eram dois carochos do mesmo fruto, dois estados do Humanitas” (ASSIS, 1997, p. 22). Antes de ir à Corte, Quincas Borba, que apresentava ligeiros sinais de melhora, mandou chamar um tabelião:

-Tabelião? repetiu o amigo.

-Sim, quero registrar o meu testamento. Ou vamos lá os dois...

Foram os três, porque o cão não deixava partir o amo e senhor sem acompanhá-lo. Quincas Borba registrou o testamento, com as formalidades do estilo, e tornou tranquilo para casa. Rubião sentia bater-lhe o coração violentamente.

-Está claro que eu não o deixo ir só para a Corte, disse ele ao amigo.

-Não, não é preciso. Demais Quincas Borba não vai, e não o confio a outra pessoa, senão a você. Deixo a casa como está. Daqui a um mês estou de volta. Vou amanhã; não quero que ele pressinta a minha saída. Cuide dele, Rubião.

-Cuido, sim.

- Jura?

- Por esta luz que me alumia. Então sou alguma criança?

-Dê-lhe leite às horas apropriadas, as comidas todas do costume, e os banhos; e quando sair a passeio com ele, olhe que não vá fugir. Não, o melhor é que não saia... não saia...

-Vá sossegado.

Quincas Borba chorava pelo outro Quincas Borba. Não quis vê-lo à saída. Chorava deveras; lágrimas de loucura ou de afeição, quaisquer que fossem, ele as ia deixando pela boa terra mineira, como o derradeiro suor de uma alma obscura, prestes a cair no abismo (ASSIS, 1997, p. 23).

Quincas Borba partiu para a Corte. Rubião ouviu do médico que o enfermo não poderia ter viajado, “deviam tê-lo impedido de sair; a morte era certa” (ASSIS, 1997, p. 23). Sete semanas depois, Rubião recebeu uma carta de Quincas, nela o filósofo afirmava ser o Santo Agostinho. O professor de Barbacena não pensou que a carta poderia ser um gracejo do amigo, e releu-a, mas a segunda leitura confirmou a primeira impressão. Não havia dúvida; estava doído. Rubião estava com a carta em mãos quando o médico apareceu, que vinha por notícias do enfermo, o agente do correio dissera-lhe haver chegado uma carta. O destinatário da epístola não deixou o médico lê-la:

Dizendo isto, Rubião meteu a carta no bolso; o médico saiu, ele respirou. Escapara ao perigo de publicar tão grave documento, por onde se podia provar o estado mental de Quincas Borba. Minutos depois, arrependeu-se, devia ter entregado a carta, sentiu remorsos, pensou em mandá-la à casa do médico. Chamou por um escravo, quando este acudiu, já ele mudara outra vez de ideia; considerou que era imprudência; o doente viria em breve, dali a dias, perguntaria pela carta, argui-lo-ia de indiscreto, de delator... Remorsos fáceis, de pouca dura (ASSIS, 1997, p. 25).

Embora Rubião seja caracterizado como um sujeito pacato, nesse fragmento podemos relativizar essa condição, pois ele articula as suas ações pensadas na possível herança deixada por Quincas.

Na semana seguinte, Rubião leu a seguinte notícia do Jornal da Corte:

Faleceu ontem o Sr. Joaquim Borba dos Santos, tendo suportado a moléstia com singular filosofia. Era homem de muito saber, e cansava-se em batalhar contra esse pessimismo amarelo e enfezado que ainda nos há de chegar aqui

um dia; é a moléstia do século. A última palavra dele foi que a dor era uma ilusão, e que Pangloss não era tão tolo como o inculcou Voltaire... Já então delirava. Deixa muitos bens. O testamento está em Barbacena (ASSIS, 1997, p. 25).

Rubião recebeu uma carta de Brás Cubas, escrita a pedido de Quincas Borba, informando-lhe sobre a condição terminal do enfermo. Rubião ordenou a um escravo que levasse o cachorro de presente à comadre Angélica, dizendo-lhe que, como gostava de bichos, lá ia mais um, que o tratasse bem. Informou que o nome do cachorro era o mesmo do dono, agora morto, Quincas Borba.

Herdeiro universal

Quando o testamento foi aberto, Rubião quase caiu para trás. Era nomeado herdeiro universal do testador: casas na Corte, escravos, apólices, ações do Banco do Brasil, joias, dinheiro, livros, tudo passava às mãos de Rubião sem nenhuma dúvida. Uma só condição havia no testamento, a de guardar o herdeiro consigo o seu pobre cachorro Quincas Borba. Exigia do Rubião que o tratasse como se fosse a ele próprio o testador. Impunha-lhe a condição, quando o cachorro morresse, deveria lhe dar sepultura decente em terreno próprio, que cobriria de flores e plantas cheirosas, e “mais desenterraria os ossos do dito cachorro, quando fosse tempo idôneo, e os recolheria a uma urna de madeira preciosa para depositá-lo no lugar mais honrado da casa” (ASSIS, 1997, p. 27).

Rubião teve ímpetos de dançar na rua, tamanha era a sua alegria. Depois acietou-se, “duzentos que fosse, ou cem, era um sonho que Deus Nosso Senhor lhe dava, mas um sonho comprido, para não acabar mais” (ASSIS, 1997, p. 27). De repente, em Rubião, nasceu-lhe um problema:

“[...] iria viver no Rio de Janeiro, ou se ficaria em Barbacena. Sentia cócegas de ficar, de brilhar onde escurecia, de quebrar a castanha na boca aos que antes faziam pouco caso dele, e principalmente aos que se riram da amizade do Quincas Borba. Mas logo depois, vinha a imagem do Rio de Janeiro, que ele conhecia, com os seus feitiços, movimento, teatros em toda a parte, moças bonitas, “vestidas à francesa”. Resolveu que era melhor, podia subir muitas e muitas vezes à cidade natal (ASSIS, 1997, p. 27-28).

Independentemente da escolha, há uma profunda preocupação com o olhar do outro, necessidade que, às vezes, molda a conduta do indivíduo. Rubião lembrou-se do cachorro Quincas Borba, elemento crucial para o cumprimento do testamento. O animal, por ironia do destino, tinha sido doado para a sua comadre, Angélica. Rubião dirigiu-se à casa da comadre e lá pegou o cão.

De posse do cão, Quincas Borba, Rubião dirigiu-se à residência do finado e, pela primeira vez, atentou-se bem à alegoria das tribos famintas da teoria do Humanitismo:

Gostava da fórmula, achava-a engenhosa, compendiosa e eloquente, além de verdadeira e profunda. Ideou as batatas em suas várias formas, classificou-as pelo sabor, pelo aspecto, pelo poder nutritivo, fartou-se antemão do banquete da vida. Era tempo de acabar com as raízes pobres e secas, que apenas enganavam o estômago, triste comida de longos anos; agora o farto, o sólido, o perpétuo, comer até morrer, e morrer em colchas de seda, que é melhor que trapos. E voltava à afirmação de ser duro e implacável, e à fórmula da alegoria. Chegou a compor de cabeça um sinete para seu uso, com este lema AO VENCEDOR, AS BATATAS (ASSIS, 1997, p. 29).

O professor, em um primeiro momento, não compreendeu o caráter destrutivo e cruel da teoria de Quincas Borba. Apenas agora, quando se tornou herdeiro universal, conseguiu “entendê-la”. Todas as ofensas públicas vivenciadas por cuidar de Quincas Borba, o “louco”, valeram a pena e a aparente desgraça, o não casamento de sua irmã, se justificava. A anulação de uma possibilidade criou outra muito mais vigorosa que a primeira.

Após a missa de sétimo dia, realizada para atender ao gosto da opinião pública, Rubião partiu para o Rio de Janeiro a fim de liquidar a questão da herança. Na estação de Vassouras, no interior do Rio de Janeiro, entraram no trem Sofia e o seu marido, Cristiano Palha. O veículo deu continuidade em seu trajeto. Palha reparou na pessoa do Rubião, cujo rosto, entre tanta gente carrancuda, era o único plácido e satisfeito. Note bem o olhar perspicaz de Palha, que notou em Rubião um tom diverso dos outros usuários do trem. Sofia escutava apenas, movia tão-somente os olhos, que sabia bonitos, fitando-os ora o marido, ora o interlocutor mineiro. Palha perguntou a Rubião se ele ficaria na Corte e teve como resposta: “- Meu desejo é ficar, e fico mesmo; estou cansado da província; quero gozar a vida. Pode ser até que vá à Europa, mas não sei ainda. Os olhos do Palha brilharam instantaneamente” (ASSIS, 1997, p. 31).

Adiante no romance, o narrador tece os seguintes comentários acerca de Palha: “O marido ganhava dinheiro, era jeitoso, ativo, e tinha o faro dos negócios e das situações. Em 1864, apesar de recente no ofício, adivinhou, - não se pode empregar outro termo, - adivinhou as falências bancárias” (ASSIS, 1997, p. 41). Contudo, Palha não perdia a oportunidade de gastar todo o lucro que a sua habilidade mercantil lhe conferia. Gostava de reuniões frequentes, vestidos caros e joias para a mulher, “[...] levavam-lhe os lucros presentes e futuros” (ASSIS, 1997, p. 41).

Tinha uma estranha vaidade singular, “[...] decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares” (ASSIS, 1997, p. 41). Por essa exótica relação com a mulher o narrador nomeia esse homem de Rei Candaules⁷. Sofia, em um primeiro momento, não gostou da ideia de ser usada pelo marido como quem exhibe um troféu, mas depois acabou se acostumando com a situação e gostando de ser cobiçada por outros.

O ingênuo provinciano estava ansioso para revelar o motivo de sua ida à Corte. “Tinha a boca cheia de confiança, prestes a entorná-la no ouvido do companheiro de viagem [...] – Tenho de cuidar primeiro de um inventário, murmurou finalmente” (ASSIS, 1997, p. 32). Rubião referiu-se aos bens deixados pelo “inteligente” amigo finado. O interlocutor do mineiro reagiu da seguinte maneira: “Já os olhos deste não brilhavam, refletiam profundamente” (Idem, 1997, p. 32). O olhar de Palha antecede marcas de sua personalidade atenta aos bens do outro. A riqueza da herança despertou o interesse de Palha, que ainda deu a Rubião um conselho: “- Outra coisa. Não repita o seu caso a pessoas estranhas. Agradeço-lhe a confiança que lhe mereci, mas não se exponha ao primeiro encontro. Discrição e caras servisais nem sempre andam juntas” (Idem, 1997, p. 32). O conselho de Palha acabou por proteger Rubião de possíveis golpes, mas, ao mesmo tempo, resguarda o patrimônio para que, no futuro, ele próprio, o Palha, se beneficie.

Chegando à estação da Corte, despediram-se quase familiarmente. Palha ofereceu a sua casa em Santa Teresa, o ex-professor iria para a Hospedaria União, e prometeram visitá-lo. No outro dia, Rubião estava ansioso por ter ao pé de si o recente amigo da estrada de ferro, pensou ir à Santa Teresa, à tarde, contudo, foi o próprio Palha que o procurou logo de manhã. “Ia cumprimentá-lo, ver se estava bem ali, ou se preferia a casa dele, que ficava no alto. Rubião não aceitou a casa, mas aceitou o advogado, um contraparente de Palha, que este lhe indicou, como um dos primeiros, apesar de moço” (ASSIS, 1997, p. 33). Almoçaram e logo partiram para o escritório do advogado. Para a infelicidade de Rubião, o contrato desse advogado permitiria a Palha uma consciência mais próxima dos bens da herança. O narrador, anteriormente, afirmou que Palha possuía sagacidade para o mundo dos negócios, talvez por isso ele procurou logo Rubião, pois sabia que este poderia render-lhe algo.

Rubião tornou-se íntimo da casa de Palha. O processo do inventário, após ligeiros percalços, fora resolvido e bastante comemorado por todos, sobretudo pelo marido de Sofia. Seguiu-se a mudança para a casa do Botafogo, uma das herdadas, foi preciso fazer algumas reformas, Palha prestou grandes serviços ao Rubião ajudando na escolha de itens para o lar. Às vezes, iam os três as compras, “[...] porque há coisas, dizia graciosamente Sofia, que só uma senhora escolhe bem. Ru-

⁷ Rei da Lídia. De acordo com a lenda, era um homem apaixonado pela esposa, Níssia, e que um dia quis que seu amigo, Gíges, a visse sem véus. Gíges acabou matando o rei e casando-se com Níssia.

bião aceitava agradecido, e demorava o mais que podia as compras, consultando sem propósito, inventando necessidades, tudo para ter mais tempo a moça ao pé de si. Esta deixava-se estar, falando, explicando, demonstrando” (ASSIS, 1997, p. 34). Há coisas bem delimitadas por uma mulher. Esse comentário acerca da condição feminina guarda um universo semântico de possibilidades, entre elas a ironia machadiana. Rubião a cada dia se via mais envolvido afetivamente com Sofia, acreditava que a senhora nutria grande admiração por ele: “É tão bonita! e parece querer-me tanto! Se aquilo não é gostar, não sei o que seja gostar. Aperta-me a mão com tanto agrado, com tanto calor. . . Não posso afastar-me; ainda que eles me deixem, eu é que não resisto” (Idem, 1997, p. 34).

Morangos adúlteros

Dias seguintes, em um domingo à tarde, frente à presença de dois amigos, Rubião recebeu uma carta de Sofia: “Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem do Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeira amiga, Sofia” (ASSIS, 1997, p. 38). Rubião achou um enigma o recebimento da carta, achou-a uma espécie de metáfora amorosa, um convite ao adultério, por isso, beijou o papel.

Naquela tarde, ao chegar à casa da amada, Rubião estava animado, pois teria um encontro mais íntimo com Sofia. Porém, ele é surpreendido por convidadas, que o esperavam a fim de conhecê-lo: “Diante dele, ao pé da casa, estavam sentadas em bancos de ferro umas quatro senhoras, caladas, olhando para ele, curiosas; eram visitas de Sofia que esperavam a vinda de um capitalista Rubião. Sofia foi apresentá-la a elas” (ASSIS, 1997, p. 40). Estava ocorrendo uma festa na casa do Palha.

Rubião e Sofia, na festa, trocaram olhares. Palha parecia nada notar. Uma das convidadas na sala percebeu o flerte dos dois, é Dona Tonica, justamente porque tem interesse em estabelecer uma relação com Rubião: “Não sei se todas as outras pessoas estavam no mesmo caso. Uma delas, sim, essa sei que os via: D. Tonica, a filha do major” (ASSIS, 1997, p. 42). Na ocasião, ela, que tinha trinta e nove anos, viu reacendida a esperança de conseguir um marido. Chamou a atenção de Rubião, mas não teve o resultado esperado⁸. Sofia, desconfiada, convidou dona Tonica e Rubião para um passeio no jardim, Tonica, desiludida, resolveu não ir, disse que

⁸ Note o desespero e empenho de D. Tonica em busca de um marido, condição que existira desde sempre, mas sem o resultado esperado. Machado de Assis ironiza o papel feminino destinado exclusivamente ao mundo familiar:

O coração, meio desenganado, agitou-se outra vez. Alguma coisa lhe dizia que esse mineiro rico era destinado pelo céu a resolver o problema do matrimônio. Rico era ainda mais do que ela pedia; não pedia riquezas, pedia um esposo. Todas as suas campanhas fizeram-se sem a consideração pecuniária; nos últimos tempos ia baixando, baixando, baixando; a última foi contra um estudantinho pobre... Mas quem sabe se o céu não lhe destinava justamente um homem rico? D. Tonica tinha fé em sua madrinha, Nossa Senhora da Conceição, e investiu a fortaleza com muita arte e valor. [...] Ei-la que redobra esforços. Todas as suas graças foram chamadas a postos, e obedeceram, ainda que murchas. Gestos de ventarola, apertos de lábios, olhos oblíquos, marchas, contramarchas para mostrar bem a elegância do corpo e a cintura fina que tinha, tudo foi empregado. Era o velho formulário em ação; nada lhe rendera até ali, mas a loteria é assim mesmo: lá vem um bilhete que resgata os perdidos (ASSIS, 1997, p. 44).

estava com um pé dormente. Habilmente, Sofia, cismada, resolveu tirar Rubião daquele espaço, talvez notasse a percepção de Tonica. Na tradição ocidental, o jardim e a casa por ele decorada, normalmente, alegorizam o espaço da família burguesa, cujo alicerce é o casamento. Para Chevalier e Gheerbrant,

o [...] jardim se revela, assim, como um símbolo do poder do homem e, em particular, do seu poder sobre uma natureza domesticada. Em nível mais elevado, o jardim é um símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 513).

Contextualizando o jardim dentro da narrativa *Quincas Borba*, de Machado de Assis, esse elemento espacial está diretamente relacionado à figura de Sofia que, racionalmente, procurou quebrar, com a sequência de olhares estabelecidos entre ela e Rubião, ação marcada por um nível instintivo. Adentrar o jardim, mesmo sem Tonica, é uma tentativa de ordenamento de uma natureza instintiva do homem. Sendo assim, essa ação representa o desejo de Sofia de estabelecer o seu controle sobre os outros.

Rubião e Sofia foram sozinhos para o jardim. No lugar, ele resolveu se declarar à amada: “Chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu. Tudo isso baixinho e trêmulo” (ASSIS, 1997, p. 43). Sofia se assustou com a ação de Rubião, mas não soube como reagir: “Sofia ficou pasmada. De súbito endireitou o corpo, que até ali viera pesando no braço do Rubião. Estava tão acostumada à timidez do homem... [...] Daí um longo silêncio” (ASSIS, 1997, p. 44). Rubião continuou a elogiar Sofia com as estrelas e não parou de falar: “Loquaz, destemido, Rubião parecia totalmente outro. Não parou ali; falou ainda muito, mas não deixou o mesmo círculo de ideias” (ASSIS, 1997, p. 44). Nesse momento, notamos que talvez Sofia não fosse tão desinformada como parecia e agisse conscientemente em relação a Rubião:

Era preciso responder, fazê-lo parar, dizer que ia por onde ela não queria ir, e tudo isso, sem que ele se zangasse, sem que se fosse embora... Sofia procurava alguma coisa; não achava, porque esbarrava na questão, para ela insolúvel, se era melhor mostrar que entendia, ou que não entendia. Aqui lembraram-lhe os próprios gestos dela, as palavrinhas doces, as atenções particulares; concluía, em tal situação, não podia ignorar o sentido das finezas do homem. Mas confessar que entendia, e não despedi-lo de casa, eis aí o ponto melindroso (ASSIS, 1997, p. 44).

Noite para namorados

Por fim, Sofia resolveu convidar Rubião a voltar ao interior da casa, porém Rubião a segurou firme ao braço. Apenas quando ela disse que poderiam ter notado a ausência deles é que ele percebeu o quanto a expressão “nossa ausência” trazia certa cumplicidade, e pediu que toda noite eles fitassem, de seus respectivos lugares, o Cruzeiro, às vinte e duas horas. Rubião continuou a segurá-la pelo braço, quando procurou soltá-la e beijar-lhe a mão, apareceu o major Siqueira, que fez insinuações:

-Olá! Estão apreciando a lua? Realmente, está deliciosa; está uma noite para namorados... Sim, deliciosa... Há muito que não vejo uma noite assim... Olhem só para baixo, os bicos de gás... Deliciosa! Para namorados... Os namorados gostam sempre da Lua. No meu tempo, em Icaraí... (ASSIS, 1997, p. 45).

Em um primeiro momento, não foi possível ter a certeza se ele viu alguma coisa entre o casal, Siqueira poderia apenas estar tecendo comentários sobre a bonita noite, visto que, no início da festa, ele apresentou-se como uma pessoa muito falante, apreciava contar história de seu tempo. Rubião e Sofia não souberam o que fazer, Siqueira poderia ter ouvido a conversa dos dois, contudo Sofia lançou um comentário concordando com a beleza da noite e ainda inventou um assunto sobre o qual ela e Rubião estariam falando: “[...] depois contou que Rubião teimava em dizer que as noites do Rio não podiam comparar-se às de Barbacena, e, a propósito disso, referia uma anedota de um Padre Mendes... Não era Mendes? - Mendes, sim, o Padre Mendes, murmurou Rubião” (ASSIS, 1997, p. 45). Nesse momento, notamos que o major Siqueira não afirmou aquilo por acaso, havia certa desconfiança nos dois, contudo ele se espantou com a relativa tranquilidade de Sofia:

O major mal podia conter o assombro. Tinha visto as duas mãos presas, a cabeça do Rubião meio inclinada, o movimento rápido de ambos, quando ele entrou no jardim; e sai-lhe de tudo isto um Padre Mendes... Olhou para Sofia; viu-a risonha, tranquila, impenetrável. Nenhum medo, nenhum acanhamento; falava com tal simplicidade, que o major pensou ter visto mal (ASSIS, 1997, p. 45).

Sofia se retirou deixando os dois homens no jardim: “Depois, batendo carinhosamente no ombro do major, passou do jardim à casa; não entrou pela porta da sala de visitas, mas por outra que dava para a de jantar; de maneira que, quando chegou àquela pelo interior, era como se acabasse de dar ordens para o chá” (AS-

SIS, 1997, p. 46). Observe o cuidado que Sofia tem, há uma racionalização de suas ações a fim de não despertar a atenção do olhar dos outros. Tudo isso revela o grau de dissimulação e manipulação dessa figura feminina.

O professor mineiro não sabia como se comportar, não tinha a mesma habilidade em dissimular como a esposa de Palha: “Rubião, voltando a si, ainda não achou que dizer, e contudourgia dizer alguma coisa. Boa ideia era a anedota do Padre Mendes; o pior é que não havia padre nem anedota, e ele era incapaz de inventar nada. Pareceu-lhe bastante isto” (ASSIS, 1997, p. 46). O Major Siqueira iniciou um diálogo sobre a vida do Padre Mendes, mudou de assunto e passou a falar sobre a beleza de Sofia e perguntou o que Rubião achava dela. Este, desconfiado, resolveu oferecer a sua casa de Botafogo. Acabam falando sobre assuntos diversos. Rubião, ao contrário de mais cedo, achou a conversa do Major Siqueira agradável, concordando com tudo que o outro dizia. Por fim, Rubião concluiu que o outro não sabia de nada. Tónica, insistentemente, convidou o pai a irem embora. Ironicamente, essa mulher, que possibilitara o episódio do jardim, salvou Rubião da insólita conversa com Major Siqueira.

O casal Palha, com o final da festa, falou sobre o evento organizado por eles. Com isso, Sofia resolveu falar ao marido que alguém havia se declarado para ela, Palha empalideceu, perguntou impaciente quem era o sujeito do abuso. Sofia revelou, havia sido Rubião. Palha andou de um lado para o outro. Ela relatou os detalhes do processo e concluiu, seria necessário cortar as relações com o professor de Minas Gerais: “Ainda bem que te não zangas; mas é preciso trancar-lhe a porta, ou de uma vez ou aos poucos; eu preferia logo, mas estou por tudo. Como achas melhor?” (ASSIS, 1997, p. 48). Nessa parte da narrativa, descobrimos que o bilhete entregue a Rubião com alguns morangos foi escrito por Palha, Sofia apenas houvera copiado e assinado. Palha pensou que fez isso pois confiava em Rubião, achava natural que a sua mulher despertasse o interesse nos homens, mesmo em Rubião, porém não imaginou que o homem tivesse coragem de se declarar, visto as relações estabelecidas entre eles e, também, pelo simples fato de achar Rubião um matuto, incapaz de agir de tal maneira.

Palha usava, conscientemente, a sua mulher como isca para atrair o professor de Minas Gerais. Sofia, ao certo, parecia seduzir Rubião para satisfazer o seu ego vaidoso, necessitava ser desejada por homens, mas ao mesmo tempo, desconfiava dos interesses de Palha, pois, de certa forma, ela sabia, a ascensão social deles precisava da presença de Rubião, visto que o marido pegara significativas quantias emprestadas. Dessa maneira, Sofia transitava entre esses dois níveis de comportamento, como afirma Vianna:

Palha ganhou a amizade de Rubião pela cordialidade com que tratava o mineiro, mas muito por causa dos olhos amotinados ou quietos de sua esposa. Olhos de uma mulher que, segundo Lúcia Miguel Pereira, espalha uma atmosfera de pecado sem nunca ter pecado. Sofia não pecou, mas bem que quis sair da linha com Carlos Maria; não pecou, mas alimentou com olhares insistentes a envidecedora adoração de Rubião. Sofia podia muito bem partilhar da sordidez de Palha e Camacho, mas não esqueçamos que ela é uma mulher machadiana, ou seja, ambígua do olhar até o último fio do cabelo (VIANNA, 2009, p. 302).

Para Fischer (f. 10), Sofia, com o passar do tempo, começa a aprender como deve agir em sociedade: “Sofia, se não muda muito, pelo menos transita de uma condição social relativamente acanhada para os mais altos degraus, trajetória que é acompanhada por um aguçamento de sua consciência sobre a ética da enganação social”.

Sofia estabeleceu um perigoso jogo de sedução com a Rubião. Ela não sabia até onde essa brincadeira poderia chegar, porém chegou logo a um ponto onde deveria recuar ou avançar. Antes da declaração de amor, o jogo de sedução tinha um aspecto positivo para a alma vaidosa dessa mulher. Dessa maneira, no outro dia, Sofia se perdeu em inúmeras reflexões sobre o episódio e a forma que conduziu a sua relação com Rubião, chegou mesmo à seguinte conclusão:

- A culpa foi minha!, suspirou ela consigo.

A culpa eram as atenções especiais com o homem, carinhos, lembranças, obséquios familiares, e, na véspera, aqueles olhos tão longamente pregados nele. Se não fosse isso... Ia-se assim perdendo em reflexões multiplicadas. Tudo a aborrecia, plantas, móveis, uma cigarra que cantava, um rumor de vozes, na rua, outro de pratos, em casa o andar das escravas, e até um pobre preto velho que, em frente à casa dela, trepava com dificuldade um pedaço de morro. As cautelas do preto buliam-lhe com os nervos (ASSIS, 1997, p. 57).

O estabelecimento do citado sentimento de culpa nessa figura feminina se deu ainda pela noite, quando o casal conversava sobre a festa. Palha havia concluído, que a culpa do comportamento de Rubião havia sido da própria mulher, pois ela não deveria ter convidado o homem a ir ver a lua no jardim. Sofia contestou, havia sido instruída pelo marido a dar atenção especial a Rubião:

- Mas você mesmo não me tem dito que devemos tratá-lo com atenções particulares? Seguramente que eu não iria ao jardim se pudesse imaginar o que se passou. Mas nunca esperei que um homem tão pacato, tão não sei como, se tirasse dos seus cuidados para dizer-me cousas esquisitas... (ASSIS, 1997, p. 55).

Arrivismo

Palha elencou alguns motivos para aliviar a culpa de Rubião. O primeiro foi que, talvez, Rubião estivesse brincando, pois estava bêbado, por isso, já estivesse envergonhado. A mulher insistiu no posicionamento baseado no corte absoluto das relações com o mineiro. Palha afirmou: devia algumas obrigações ao amigo. Sofia contra-argumentou: “- Alguns presentes, algumas joias, camarotes no teatro, não são motivos para que eu fite o Cruzeiro com ele” (ASSIS, 1997, p. 55). Palha queria terminar a conversa e, por fim, revelou à mulher o verdadeiro motivo: “- Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro” (ASSIS, 1997, p. 56). Nesse momento, Sofia passou a ter consciência de como deveria agir, ambos fizeram uma espécie de pacto:

-Está bom, disse, acabemos com isto. Verei como ele se comporta, e tratarei de ser mais fria... Nesse caso, tu é que não deves mudar, para que não pareça que sabes o que se deu. Verei o que posso fazer.

-Você sabe, apertos do negócio, algumas faltas... é preciso tapar um buraco daqui, outro dali... o diabo! É por isso que... Mas riamos, meu bem; não vale nada. Sabes que confio em ti (ASSIS, 1997, p. 56).

Machado de Assis representa um traço do comportamento da sociedade da época, como nota Fischer (f. 9): “Pegue o capítulo 50, que relata o fim do domingo em que o romance se inicia, quando Sofia e Palha se encontram e analisam o dia que passou. Trata-se de um primor de demonstração de hipocrisia burguesa[...]”. As intenções de Palha tornam-se mais nítidas para nós leitores: ele, sabendo das qualidades de sua esposa, pediu a ela para dar um tratamento especial a Rubião, seria necessário tê-lo seduzido e, assim, preso à casa deles, e conseqüentemente, aos negócios de Palha. De outro lado, Rubião é incapaz de perceber as articulações do casal, sobre isso comenta Araújo:

E no pega para capar generalizado, Rubião é o ingênuo que não conhece as regras do jogo, nem do jogo de sedução perpetrado por Sofia (sedução e ostentação burguesa, fique claro), nem o jogo capitalista da preservação e ampliação do patrimônio, com suas despesas e receitas (ARAÚJO, f. 8).

Na manhã seguinte, Sofia estava no jardim e viu passar um jovem que a cumprimentou sorrindo com bastante apreço, ela buscou em sua memória a lembrança do jovem: “[...] em verdade, a cara não lhe era estranha, nem as maneiras, nem os olhos plácidos e grandes” (ASSIS, 1997, p. 57). Finalmente, lembrou-se, trava de alguém que conheceu em um baile no mês anterior, eles dançaram, ele lhe falou sobre a beleza de Sofia: “[...] mas falava tão bem! E o assunto era tão dela” (ASSIS, 1997, p. 57). O jovem galanteador é um amigo de Rubião, Carlos Maria:

-É a primeira figura do salão, disse-lhe o marido com orgulho de ver que se ocupara tanto tempo com ela.

-Entre os homens, explicou Sofia.

-Entre as senhoras és tu, acudiu ele mirando-se no colo da mulher, e circulando depois os olhos pela sala, com uma expressão de posse e domínio, que a mulher já conhecia e que lhe fazia bem (ASSIS, 1997, p. 57).

Novamente, percebemos o profundo desejo de Palha em expor a sua esposa aos olhos dos outros e também a satisfação de Sofia em ser admirada.

Quinze dias depois, Palha foi à casa de Rubião. Nesse intervalo temporal, ambos não se viram. Havia na casa a presença de outro visitante, o Dr. Camacho. O dono da casa, constrangido, não sabia o que falar, ouvia-se o rumor de carros, tropel de cavalos, e algumas vozes vindas de fora. Eram dezenove horas e trinta minutos. O silêncio foi mais longo do que era lícito na ocasião, nem Rubião nem Palha davam por ele. Camacho é que, aborrecido, foi à janela, e exclamou dali para os dois: “- Lá vem o luar entrando!” (ASSIS, 1997, p. 59). Machado de Assis lança, sutilmente, uma ironia por meio da fala de Camacho, quando esse refere-se ao luar, referência ao dia da declaração do professor à Sofia.

Rubião, ao ver o clima incômodo, lançou uma pergunta: “- Sabes que vou deixá-los?” (ASSIS, 1997, p. 59). Palha falou que Rubião não poderia sair da Corte sem antes liquidar as contas. Rubião disse:

- Contas? Quem lhe pedia contas?

- Bem se vê que o senhor não é homem de comércio, redarguiu Cristiano.

-Não sou, é verdade; mas as contas pagam-se quando se pode. Entre nós, tem sido isto. Ou, quem sabe? Seja franco; precisa de algum dinheiro?

-Não, não preciso. Obrigado. Tenho que propor um negócio, mas há de ser mais demoradamente (ASSIS, 1997, p. 63).

Observe a conduta deferente desses homens sobre o dinheiro. De um lado, Palha tem tranquilidade em “administrar” a fortuna de Rubião, que é ingênuo para notar as verdadeiras intenções de Palha, astuto “homem de negócios”:

Palha, o caso mais significativo de mudança social no romance, destaca-se em parte pelo fato de sua ascensão ser tão suave, aparentemente inevitável, baseada exclusivamente no que poderia ser chamado de perspicácia de comerciante, embora Machado encare isso como uma mistura de intuição e co-biça (GLEDSON, 1986, p. 60).

Sob a ótica de Palha, Rubião não poderia voltar a Minas Gerais, não seria o momento de permitir o distanciamento do professor. Por isso, o esposo de Sofia ainda sugeriu uma viagem coletiva, no futuro:

-Sim, eu há muito que desejo ir a Minas e a São Paulo. Olhe, há mais de um ano que estivemos vai não vai... Sofia companheira para estas viagens. Lembra-se quando nos encontramos no trem da estrada de ferro?... Vínhamos de Vassouras; mas este projeto de Minas nunca nos deixou. Iremos os três (ASSIS, 1997, p. 62).

O grau de manipulação de Palha em busca de dinheiro e poder permite que, insistentemente, use a esposa para esses fins, por isso, seduz Rubião com uma possibilidade de viagem a três.

Rua da Ajuda

Camacho, advogado e jornalista, nessa parcela do romance, surge como mais um espoliador de Rubião. Este personagem recebeu uma unidade do jornal Atalaia, cujo dono é o Dr. Camacho. Certo dia, Rubião pretendia ir assinar o jornal, no caminho ocorreu um acidente. Esse momento do romance é mais uma digressão no interior do texto. Uma criança de nome Deolindo estava sozinha na rua, quando um tãlburu quase a atropelou, Rubião atirou-se aos cavalos e arrancou o menino ao perigo. A mãe o recebeu das mãos do Rubião, não podia falar; estava pãlida, trêmula. Houve um princípio de tumulto. O professor feriu a mão ao arriscar a própria vida pela do garoto. Vendo o filho salvo, a mulher não poupou elogios e agradecimentos ao herói. Capítulos adiante, essa mãe e o filho, Deolindo, aparecem novamente na narrativa, porém numa cena invertida, pois Rubião necessitarã de auxílio.

No escritório do Dr. Camacho, Rubião narrou o acidente da criança na Rua da Ajuda. O advogado fez-lhe muitas perguntas sobre a criança, os pais, o número da casa; o próprio Rubião colocou termo às respostas, mas falou o nome da criança. Na ocasião, Camacho conseguiu retirar de Rubião certa quantia para ajudar na continuidade dos negócios do jornal Atalaia. Assim, o professor de Minas passou a compor o quadro de sócios do jornal.

Na rua encontrou Sofia com uma senhora idosa e outra moça. Não teve olhos para ver bem as feições destas; todo ele foi pouco para Sofia. Falaram acanhadamente, dois minutos apenas, combinaram de jantar. À noite, então, foi à casa de Sofia, o marido não estava lá. Era a primeira vez que ele voltava ao lugar. Na ocasião, conhecemos duas hóspedes do casal: Dona Maria Augusta, tia de Sofia, e Maria Benedita, prima. Elas moravam no interior, local onde a velha possuía

uma pequena terra com escravos e algumas dívidas herdadas do falecido marido. A moça estivera no Rio de Janeiro em outra oportunidade, a fim de aprender piano, mas não suportara as saudades da mãe e voltara para a roça. Rubião permaneceu pouco tempo na casa, não sabia como se portar diante de Sofia, ela, de outro lado, soube perfeitamente como agir:

Sofia estendeu-lhe a mão, em que ele mal pôde tocar. Contudo, a moça, durante a visita, mostrou-se tão natural, tão sem azedume... Não teve seguramente os olhos longos e loquazes, como dantes; parecia até que não houvera nada nem bem nem mal, nem morangos, nem lua. Rubião tremia, não achava palavras, ela achava todas as que queria, e se era preciso olhar para ele, fazia-o diretamente, tranquilamente (ASSIS, 1997, p. 67-68).

Rubião, ao sair, ficou surpreso ao ver a chegada de Carlos Maria e se espantou profundamente com a naturalidade com que este elogiou Sofia:

-Vou denunciar seu marido, minha senhora; é homem de muito mau gosto.

Rubião parou.

-Por quê?, perguntou Sofia.

-Tem este seu retrato na sala, continuou Carlos Maria; a senhora é muito mais bela, infinitamente mais bela que a pintura. Comparem, minhas senhoras.

- Como ele diz aquelas coisas tão naturalmente (ASSIS, 1997, p. 68).

De manhã, no outro dia, na cama, Rubião teve um sobressalto, leu no jornal Atalaia o seu nome impresso, havia uma alusão ao caso, o acidente da Rua da Ajuda. Ao levantar-se, sentou-se na poltrona, ao pé da cama, e pegou o jornal. Lançou os olhos pela notícia: era mais de uma coluna. Coluna e tanto para coisa tão pequena, pensou consigo. E a fim de ver como é que Camacho encheu o papel, leu tudo, um pouco às pressas, vexado dos adjetivos e da descrição dramática do caso. O advogado elogiou Rubião também com o intuito de aproximar-se ainda mais dele e poder também usufruir do dinheiro dele. Em um primeiro momento, Rubião não gostou do artigo expondo o seu nome no jornal, mas o efeito social de seu ato “heroico” acabou deixando-o envaidecido.

Aos poucos, parecia que Rubião estava habituado à existência na Corte. Contudo, ao sair do jornal Atalaia, se deparou com uma baronesa, cliente de Camacho, que por seu perfume e postura, fez com que o professor se lembrasse de seu humilde passado feliz em Barbacena, isto é, aqui ele volta para a sua essência, revelando a sua alma interior:

No primeiro degrau parou. A voz argentina da senhora começou a dizer as primeiras palavras; era uma demanda. Baronesa! E o nosso Rubião ia descendo a custo, de manso, para não parecer que ficara ouvindo. O ar metia-lhe pelo nariz acima um aroma fino e raro, coisa de tontear, o aroma deixado por ela. Baronesa! Chegou à porta da rua; viu parado um coupé; o lacaio, em pé, na calçada, o cocheiro na almofada, olhando; fardados ambos... Que novidade podia haver em tudo isso? Nenhuma. Uma senhora titular cheirosa e rica, talvez demandista para matar o tédio. Mas o caso particular é que ele, Rubião, sem saber por que, e apesar do seu próprio luxo, sentia-se o mesmo antigo professor de Barbacena (ASSIS, 1997, p. 65-66).

A teoria da utilidade fica clara no romance *Quincas Borba* nas relações entre Rubião e os outros personagens:

Ávido de notoriedade, Rubião se torna sócio de Camacho com o deliberado propósito de se promover por meio da publicação dos atos que lhe confirmem a nobreza de caráter. Astuciosamente, Camacho absorve o investimento monetário de Rubião e se torna proprietário da empresa jornalística (SOUZA, 2006, p. 127).

Do casal Palha, passando pelo Major Siqueira e sua filha “quarentona”, ao jovem Carlos Maria e ao frívolo Freitas, sem esquecer do advogado jornalista Camacho, todos, de uma maneira ou outra, são aproveitadores das relativas ingenuidades e ignorâncias de Rubião.

Palha e Cia

Sofia insistiu para que a sua prima, Maria Benedita, aprendesse piano e francês, esta lhe dizia: “[...] eram coisas supérfluas, que a moça de roça não precisa de prendas da cidade” (ASSIS, 1997, p. 70). Maria Benedita apenas consentiu em aprender a tocar piano quando em certa noite Carlos Maria pediu que ela tocasse o instrumento. Sua mãe não gostou da ideia, queria que a filha voltasse à roça, porém Palha acabou convencendo a senhora. Passaram-se oito meses desde que Maria Benedita começou a ter aulas de piano, a moça também aprendia a dançar. Nesse período, o casal Palha mudou para o Flamengo. Palha e Rubião tornaram se sócios de uma empresa de exportação cujo nome era Palha e Cia. A princípio, Rubião não quis se envolver nessa sociedade, sabia que gastaria muito e não entendia nada de comércio: “O regímen que lhe indicavam não era claro; Rubião não podia compreender os algorismos do Palha, cálculos de lucros, tabelas de preço, direitos da alfândega,

nada; mas, a linguagem falada supria a escrita” (ASSIS, 1997, p. 72). Palha tentou convencer Rubião, referia-se à lucratividade do negócio, poderiam multiplicar o dinheiro. Com isso, o professor de Minas Gerais pensou em vários motivos favoráveis do negócio, mas chegou a um muito forte para se convencer: Sofia

Nenhum desses motivos era pretexto de outro; vinham de si mesmos. Sofia só apareceu no fim, sem deixar de estar nele, desde o princípio, ideia latente, inconsciente, uma das coisas últimas do ato, e a única dissimulada. Rubião abanou a cabeça para expedi-la, e levantou-se. Sofia (dona astuta!) recolheu-se à inconsciência do homem, respeitosa da liberdade moral, e deixou-o resolver por si mesmo que entraria como sócio com o marido, mediante certas cláusulas de segurança. Foi assim que se fez a sociedade comercial; assim é que Rubião legalizou a assiduidade das suas visitas (ASSIS, 1997, p. 72).

As articulações de Palha, que envolviam a figura da esposa, a fim de atrair Rubião, estavam dando certo. Com isso, ele aceitou entrar na sociedade para ficar mais próximo de Sofia. Como dito anteriormente, o nome da empresa era Palha e Cia. Observe, não há o nome de Rubião na empresa, condição que sugere um futuro pagamento desse homem por parte de Palha.

Certa noite, os personagens estavam na casa de Camacho, ali realizou-se um baile. Rubião comentou com Maria Benedita que Sofia não iria embora cedo, pois “acabou a desculpa de Santa Teresa, por causa da subida. A casa fica perto daqui. De fato, as duas moravam agora na Praia do Flamengo, e o baile era na Rua dos Arcos” (ASSIS, 1997, p. 72). Há indícios de uma melhora significativa no padrão de vida do casal Palha que, naquele momento, morava em uma localização melhor, tudo isso facilitaria a vida nos salões cariocas. Nessa noite, Sofia e Carlos Maria dançaram por bastante tempo:

Sofia estava magnífica. Trajava de azul escuro, mui decotada, pelas razões ditas no capítulo XXXV; os braços nus, cheios, com uns tons de ouro claro, ajustavam-se às espáduas e aos seios, tão acostumados ao gás do salão. Diadema de pérolas feitiças, tão bem acabadas, que iam de par com as duas pérolas naturais, que lhe ornavam as orelhas, e que Rubião lhe dera um dia.

Ao lado dela, Carlos Maria não ficava mal. Era um rapaz galhardo, como sabemos, e trazia os mesmos olhos plácidos do almoço do Rubião. Não tinha as maneiras súbditas, nem as curvas reverentes dos outros rapazes; exprimia-se com a graça de um rei benévolo (ASSIS, 1997, p. 72-73).

Enquanto dançavam, Carlos Maria, homem vaidoso, aproveitou da situação para lançar elogios à Sofia:

-Estive lá; ia pelo Catete, já tarde, e lembrou-me descer à Praia do Flamengo. A noite era clara; fiquei cerca de uma hora entre o mar e a sua casa. A senhora apostou que nem sonhava comigo? Entretanto, eu quase que ouvia a sua respiração.

Sofia tentou sorrir; ele continuou

-O mar batia com força, é verdade, mas o meu coração não batia menos rijamente com esta diferença que o mar estúpido, bate sem saber por que, e o meu coração sabe que batia pela senhora.

-Oh! murmurou Sofia (ASSIS, 1997, p. 73).

Sofia, chegando em casa, comentou, dissimuladamente, com o marido que estava muito cansada, o baile estava entediante. As afirmações dela procuravam esconder do marido o interesse dela por Carlos Maria. Palha disse à mulher que Carlos Maria valsou muito. Essa constatação fez que “Sofia estremeceu; fitou-o no espelho, o rosto era plácido. Concordeu que não valsava mal” (ASSIS, 1997, p. 75). Palha insistiu nas qualidades dançantes de Carlos Maria, assim ela mudou de assunto elogiando o marido: “-Você louva os outros porque sabe que ninguém é capaz de o desbancar. Anda, meu vaidoso, já te conheço” (ASSIS, 1997, p. 75).

No outro dia cedo, Sofia acordou e foi à janela a fim de admirar o mar. Desviou os olhos passando-os para a rua à procura de Carlos Maria, lembrou das palavras ditas por ele, na noite anterior, enquanto dançavam. Ela não poderia ter deixado ele falar tudo aquilo, mas ela temia que ele falasse à frente de outras pessoas. Sofia não queria pensar em Carlos Maria, mas a frase pronunciada por ele estava impregnada em seu interior como “um trecho musical teimoso, as mesmas palavras, e a mesma voz: ‘A noite era clara; fiquei cerca de uma hora’” (ASSIS, 1997, p. 76).

Maria Benedita, naquela manhã, acordou aborrecida, estava com a mania de voltar para a roça, mas sem explicar a motivação do desejo. Ela não disse, mas é compreensível, estava chateada após o baile da noite anterior. Não dançou com o seu amado Carlos Maria, posição ocupada apenas por Sofia naquela noite. A mulher do Palha disse à Maria Benedita: “- Você precisa casar. Tenho já um noivo” (ASSIS, 1997, p. 78). Esse noivo seria Rubião. Palha queria casar a prima com o sócio: “[...] tudo ficava em casa, dizia ele à mulher. Esta tomou a si guiar o negócio. Acudia-lhe agora a promessa; tinha um noivo pronto” (ASSIS, 1997, p. 79). Além da vida profissional, Palha desejava cuidar da vida íntima de Rubião, visto que Maria Benedita também, no futuro, iria receber uma pequena herança. Maria Benedita falou à Sofia que tinha um pretendente:

- Direi depois, deixe-me arranjar as cousas, respondeu Sofia, e mudou de conversa.

Maria Benedita trocou de rosto, a boca encheu-se-lhe de riso, um riso de alegria e de esperança. Os olhos agradeceram a promessa, e disseram palavras que ninguém podia ouvir nem entender, palavras obscuras (ASSIS, 1997, p. 79).

Na mesma manhã, em outra parte do Rio de Janeiro, Carlos Maria acordou em sua casa, na Rua dos Inválidos, e se lembrou da noite anterior. Todo o dito à Sofia havia sido inventado, as líricas cantadas, se arrependeu do que disse, pensou mesmo em contar a verdade, mas desistiu, não gostaria de se expor fragilmente:

Na véspera figurava Sofia. Parece até que foi o principal da reconstrução, a fachada do edifício, larga e magnífica. Carlos Maria saboreou de memória toda a conversação da noite, mas, quando se lembrou da confissão de amor, sentiu-se bem e mal. Era um compromisso, um estorvo, uma obrigação; e, posto que o benefício corrigisse o tédio, o rapaz ficou entre uma e outra sensação, sem plano. Ao recordar-se da notícia que lhe deu de haver ido à Praia do Flamengo, na outra noite, não pôde suste o riso, porque não era verdade. Nascera-lhe a ideia da própria conversação; mas nem lá foi nem pensara nisso. Afinal susteve o riso, e até arrependeu-se dele, o fato de haver mentido trouxe-lhe uma sensação de inferioridade que o abateu. Chegou a pensar em retificar o que dissera, logo que estivesse com Sofia, mas reconheceu que a emenda era pior que o soneto, e que há bonitos sonetos mentirosos (ASSIS, 1997, p. 77).

Carlos Maria se recordou com gosto de ter dançado com a mulher mais bela da noite anterior e, sobretudo, da inveja e admiração dos convidados do baile ao vê-lo dançar: "A inveja e admiração dos outros é que lhe davam ainda agora uma delícia íntima. A princesa do baile entregava-se-lhe" (ASSIS, 1997, p. 77). Saiu de casa a fim de dar um passeio a cavalo, pensou em passar próximo à casa de Sofia, porém desistiu, não gostaria de ir tão depressa atrás dela. Em meio ao passeio, notou que as pessoas iam admirando o como montava bem: impecável postura, tranquilidade e elegância. Tudo isso satisfez profundamente o seu ego vaidoso com a admiração dos outros:

Toda a gente que passava, ou estava às portas, não se fartava de mirar a postura do moço, o garbo, a tranquilidade régia com que se deixava ir. Carlos Maria, e este era o ponto em que cedia à multidão, recolhia as admirações todas, por ínfimas que fossem. Para adorá-lo, todos os homens faziam parte da humanidade (ASSIS, 1997, p. 77).

O Major Siqueira, dias depois, visitou Rubião para lhe dizer que se mudara da Rua do Senado para a Rua Dois de Dezembro. O velho elogiou a casa do professor, os móveis, o luxo, contudo apresentou um problema, a casa não tinha alma, faltava a Rubião uma esposa: “ – O senhor é feliz, mas falta-lhe aqui uma coisa; falta-lhe mulher. O senhor precisa casar. Casa-se, e diga que eu o engano” (ASSIS, 1997, p. 80). Aqui, temos mais um caso de articulação contra Rubião. A filha de Siqueira, D. Tonica, completara quarenta anos, e não havia se casado. Portanto, há, nesse caso, uma tentativa de unir Rubião à quarentona. O fraco professor de Minas Gerais, após o Major sair, pensou na possibilidade de se casar, com isso deixaria de pensar em Sofia: “Mataria a paixão que ia comendo aos poucos, sem esperança nem consolação. [...] Era um modo de fugir a Sofia [...]” (ASSIS, 1997, p. 80). Rubião não sabia como se comportar, pois a mulher do Palha o mantinha perto, sem rejeitá-lo ou aceitá-lo: “Sofia contribuía para esse estado; era tão diversa de si mesma, ora isto, ora aquilo, que os dias iam passando sem acordo fixo, nem desengano perpétuo nem consolação” (ASSIS, 1997, p. 81).

Nesse ínterim, o casal Palha, acostumado ao novo estilo de vida, frequentava, assiduamente, o teatro. Palha fazia questão de convidar Rubião para ir com eles: “- Tem onde ir hoje à noite? – Não. – Pegue lá uma entrada para o Teatro Lírico; camarote nº 8, primeira ordem à esquerda” (ASSIS, 1997, p. 82). Rubião, preso, afetivamente à Sofia, ia com eles, fosse agradável ou não: “Rubião chegava mais cedo, ia esperar por eles, e dava o braço a Sofia. Se ela estava de bom humor, a noite era das melhores do mundo. Se não, era um martírio, para repetir as próprias palavras dele, ao cão, um dia” (ASSIS, 1997, p. 83).

D. Augusta, mãe de Maria Benedita, uma semana depois, faleceu. Palha aproveitou a situação para aproximar Rubião da moça órfã:

-Vá, é favor que nos faz; a pobre pequena vale tudo. Não imagina que primor ali está. Boa educação, muito severa; e quanto a prendas de sociedade, se não as teve em criança, ressarciu o tempo perdido com rapidez extraordinária. Sofia é a mestra. E dona de casa? Isso, meu amigo, não sei se em tal idade se achará pessoa tão completa. Já agora fica conosco. Tem uma irmã, Maria José, casada com um juiz de direito, no Ceará; tem também o padrinho, em S. João d'EI-Rei. A defunta fazia-lhe muitos elogios; não creio que ele a mande buscar, mas ainda que mande, não a dou. Já agora é nossa. Não há de ser pelo que o padrinho lhe quiser deixar em testamento que nos desfaremos dela. Aqui ficará, concluiu tirando com o dedo um pouco de poeira da gola do Rubião (ASSIS, 1997, p. 83).

Feito o elogio à moça, Palha afirmou: Rubião é quem se casaria com ela, mas o professor de Barbacena disse não ter intenção de se casar. Palha então perguntou se Sofia não lhe havia falado desse palpite dele:

-Ninguém lhe diz que seja amanhã ou depois; casamento não é coisa que se improvise. O que eu digo é que tenho cá um palpite. São coisas; palpites. Sofia nunca lhe contou este meu palpite?

-Nunca.

-É esquisito, disse-me que lhe falara uma vez, ou duas, não me lembro bem.

-Pode ser, sou muito distraído. Que queriam casar-me com a moça?

-Não, que eu tinha um palpite. Mas, deixemos isto. Demos tempo ao tempo (ASSIS, 1997, p. 84).

A obsessão de Rubião é tamanha, após o comentário acima, a ponto de a imaginar: Sofia não havia lhe falado do casamento, pois não queria que ele se casasse, e assim voltou a ter esperanças de relacionar-se com ela:

Rubião palmilhou muita rua, antes que chegasse a esta outra hipótese: talvez Sofia não se houvesse esquecido, mas mentisse de propósito ao marido para não dar andamento ao projeto. Neste caso o sentimento era outro. Esta explicação pareceu-lhe lógica a alma voltou à serenidade anterior (ASSIS, 1997, p. 84).

Sofia criou uma comissão de senhoras, a Comissão de Alagoas, a fim de levantar recursos para auxiliar pessoas vítimas de uma epidemia em uma cidade daquele estado. Assim, elas recolhiam dinheiro dos cavalheiros. O fim oculto dessa ação seria favorecer Sofia em sua ascensão social, pois passou a conviver com mulheres da alta classe social do Rio de Janeiro:

[...] a comissão ia pôr em evidência a pessoa de Sofia, e dar-lhe um empurrão para cima. As senhoras escolhidas não eram da roda da nossa dama, e só uma a cumprimentava; mas, por intermédio de certa viúva, [...] conseguira que todas entrassem naquela obra de caridade. Desde alguns dias não pensara em outra coisa (ASSIS, 1997, p. 89).

Rubião doou significativos valores à Comissão a fim de forçar pessoas do meio a dar uma boa contribuição e, ao certo, também para agradar a Sofia. O perverso plano de dominação de Rubião, articulado pelo casal Palha, a cada dia se tor-

nava mais nítido. Agora ele “contribuía” duplamente para a ascensão do casal: as doações dadas à Comissão, que objetivavam melhorar as relações sociais de Sofia com o seu novo meio, e a sociedade da empresa Palha e Cia.

Rubião estava convicto, Sofia tinha um caso com Carlos Maria. Nós leitores, também somos, lentamente, levados a acreditar nas desconfiças dele. O narrador relata evidências do possível relacionamento adúltero: em um primeiro momento, Rubião ouviu de um cocheiro que ele havia levado um moço da Rua dos Inválidos, local da residência de Carlos Maria, a fim de ver a costureira da mulher, na Rua da Harmonia, e meia hora depois uma senhora entrou na casa. Rubião foi até a casa de Sofia e lá estavam duas costureiras, sendo que uma delas morava na Rua da Harmonia, ele chegou a persegui-la, mas acabou perdendo-a de vista.

No outro dia, ao receber um bilhete da mulher de Palha, viu o portador da carta deixando cair outra carta, com letra de Sofia, dirigida a Carlos Maria. Com isso, Rubião resolveu conversar com Sofia sobre a carta perdida:

-Não é segredo para a senhora que lhe quero bem. A senhora sabe disto, e não me despede, nem me aceita, anima-me com os seus bonitos modos. Não me esqueci ainda de Santa Teresa, nem da nossa viagem no trem de ferro, quando vínhamos os dois com seu marido no meio. Lembra-se? Foi a minha desgraça aquela viagem; desde aquele dia a senhora me prendeu. A senhora é má, tem gênio de cobra; que mal lhe fiz eu? Vá que não goste de mim; mas podia desenganar-me logo... (ASSIS, 1997, p. 97).

Rubião não parou de falar, Sofia temia que alguém pudesse ouvi-los, por isso pediu que ele parasse. Assim, Rubião mostrou a carta à Sofia, ela disse a ele que abrisse o objeto e lesse, porém, ele foi embora. Sofia, a muito custo, conseguiu lembrar-se do conteúdo da carta: não se tratava de nada demais, era apenas uma circular da Comissão de Alagoas. Minutos depois, ela se lembrou de Carlos Maria, daquela noite no baile, da eloquente declaração de amor e não entendia por que o caso dos dois não foi adiante: “Nunca Sofia compreendera o malogro daquela aventura. O homem parecia querer-lhe deveras, e ninguém o obrigava a declará-lo tão atrevidamente, nem a passar-lhe pelas janelas, alta noite, segundo lhe ouviu” (ASSIS, 1997, p. 99). Sofia permaneceu por algum tempo pensando nos momentos vividos ao lado de Carlos Maria, não conseguia entender o motivo para não serem amantes. Nessa parte do romance, o narrador ri do leitor, fomos induzidos a acreditar na efetiva relação adúltera entre Sofia e Carlos Maria, assim explica que o cocheiro criou uma história para Rubião, visto ser um ótimo cliente, e que a Rua dos Inválidos e Rua da Harmonia eram meramente coincidências.

Palha, nessa parte do romance, tinha o completo controle de todos os negócios de Rubião (aluguéis de casas, moedas de ouro, títulos). Com isso, ele tinha plena consciência das contas do professor mineiro e o aconselhou a não gastar muito, visto estar entrando no capital, e a não emprestar dinheiro para falsos amigos:

Não vê que lhe levam o dinheiro, e não lhe pagam as dívidas? Sujeitos que vão ao ponto de jantar diariamente com o próprio credor, como um tal Carneiro, que lá tenho visto. Dos outros não sei se lhe devem também; é possível que sim. Vejo que é demais. Falo-lhe por ser amigo; não dirá algum dia que não foi avisado em tempo. De que há de viver, se estragar o que possui? A nossa casa pode cair (ASSIS, 1997, p. 102).

Os conselhos de Palha não surtiram o efeito desejado, Rubião continuava a esbanjar muito dinheiro. No dia do aniversário de Sofia, enviou a ela um colar com um grande brilhante ao centro. Ela ficou surpresa, não esperava tudo isso dele, principalmente após os últimos contratempos: “Sofia ficou deslumbrada, quando abriu a caixa e deu com a rica joia, uma bela pedra, no centro de um colar. Esperava alguma coisa bonita; mas, depois dos últimos sucessos, mal podia crer que ele fosse tão generoso. Batia-lhe o coração” (ASSIS, 1997, p. 107). Lembrou-se de momentos passados e pensou: “Aquele homem adora-me” (ASSIS, 1997, p. 107). À frente do espelho contemplou a sua beleza, colocou em seu corpo o colar e pensou: o presente era perfeito. Depois, guardou a joia e cogitou: “aquele homem adora-me” (ASSIS, 1997, p. 108). Sofia não estava simplesmente querendo aproveitar dos recursos materiais de Rubião, ela também gostava de ver o domínio exercido sobre ele. Por fim, sentiu-se desejada, isso lhe conferia bastante prazer.

Na casa do casal Palha, localizada no Flamengo, ocorreu outra festa, os antigos convidados não estavam presentes. Palha e Sofia estabeleciam relações apenas com pessoas “notáveis” da sociedade: “Da Comissão das Alagoas vieram-se algumas damas; via-se mais o diretor do banco, - o da visita ao ministro, - com a senhora e as filhas, - outro personagem bancário, um comerciante inglês, um deputado, um desembargador, um conselheiro, alguns capitalistas, e pouco mais” (ASSIS, 1997, p. 107).

Na ocasião, Sofia aproveitou a oportunidade para conversar com o professor de Barbacena sobre o episódio da carta destinada a Carlos Maria. Ele houvera se dirigido ao gabinete dos fumantes, estava só, meio reclinado em um sofá de couro, sem pensar. Quando menos esperou, Sofia apareceu lá:

E sem mais demora, porque não podia perder um minuto, referiu-lhe o que sabemos da carta achada no jardim de Botafogo; lembrou-lhe que, antes de a abrir, pedira-lhe que ele mesmo a abrisse e lesse. Que melhor prova de inocência? A palavra saía-lhe rápida, séria, digna e comovida. Ocasão houve em que os olhos se lhe tornaram úmidos; ela enxugou-os, e ficaram vermelhos. Rubião pegou-lhe na mão, e viu ainda uma lágrima, - uma pequena lágrima - escorregar até o canto da boca. Jurou então que sim, acreditava em tudo. Que ideia aquela de chorar? Sofia enxugou ainda os olhos, e estendeu-lhe a mão agradecida (ASSIS, 1997, p. 108).

O pranto de Sofia foi por si só foi a mais significativa demonstração de sua ausência de culpa. Rubião ficou sensibilizado. A desconstrução das desconfianças é estabelecida quando Sofia expõe ao professor de Minas a mais recente boa nova da casa:

Iam casar? Mas como é então quê?... Maria Benedita, - era Maria Benedita que casava com Carlos Maria; mas então Carlos Maria... Compreendia agora; era tudo engano, confusão, o que parecia ser com uma pessoa era com outra, e aí está como a gente pode chegar à calúnia e ao crime. [...] Será de estrondo o casamento? Deve ser; o Palha vive agora um pouco melhor... - e Rubião lançava os olhos aos móveis, porcelanas, cristais, reposteiros (ASSIS, 1997, p. 108).

A ingenuidade de Rubião não permite ver que o qualitativo salto na vida de Palha é financiado por ele. As antigas amigas de Santa Tereza já não existiam mais como, por exemplo, o Major Siqueira e sua filha, a quarentona, Dona Tonica. Entre o novo repertório de amigas do casal Palha estava uma das senhoras da Comissão de Alagoas, ela arranjou o casamento de Maria Benedita:

D. Fernanda tinha pouco mais de trinta anos, era jovial, expansiva, corada e robusta; nascera em Porto Alegre, casara com um bacharel das Alagoas, deputado agora por outra província, e, segundo corria, prestes a ser ministro de Estado. A naturalidade do marido foi o pretexto para metê-la na comissão; e bem acertado foi, porque ela pedia como quem manda, não tinha acanhamento nem admitia recusa. Carlos Maria, que era seu primo, foi visitá-la logo que ela chegou ao Rio de Janeiro. Achou-a mais formosa ainda que em 1865,

último ano em que a vira, e talvez fosse verdade. Concluiu que o ar do Sul era feito para enrijar as pessoas, duplicar-lhe as graças, e prometeu ir lá acabar os seus dias (ASSIS, 1997, p. 111).

D. Fernanda era prima de Carlos Maria, há muito desejava casá-lo, mas ele não apresentou interesse pelo casamento. D. Fernanda e Maria Benedita se aproximaram bastante por causa da Comissão de Alagoas.

Certo dia, D. Fernanda notou na jovem da fazenda ares tristes, com isso as duas se aproximaram mais ainda: “D. Fernanda possuía, em larga escala, a qualidade da simpatia; amava os fracos e os tristes, pela necessidade de os fazer ledos e corajosos. Contavam-se dela muitos atos de piedade e dedicação” (ASSIS, 1997, p. 112). Mesmo levando Maria Benedita para vários lugares, D. Fernanda notou o abatimento da moça, assim resolveu perguntar se ela gostava de alguém:

A princípio, quando ela via a pessoa amada, passava por dois estados mui diversos, um que não podia definir, alvoroço, tonteira, pancadas no coração, quase um desmaio; o segundo era de contemplação. Agora era quase que só este. Tinha chorado muito, consigo, perdera noites e noites de saudades; pagou caro a ambição das suas esperanças. Mas não perderia nunca a certeza de que ele era superior a todos os demais homens; um ente divino, que, ainda que não fazendo caso dela, mereceria sempre ser adorado (ASSIS, 1997, p. 113).

Certo dia, o marido de D. Fernanda, Teófilo, disse à esposa que Maria Benedita amava Carlos Maria. A moça confirmou a suposição do homem. Então D. Fernanda procurou Carlos Maria, contando-lhe sobre o apreço de Maria Benedita. Ele gostou de ver a veneração dela: “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. 116). Com isso, o casal se aproximou e resolveu se casar. De acordo com Gledson, o casamento de Carlos Maria e Maria Benedita seria um exemplo de relação que não valoriza consideravelmente a riqueza permanente:

O casamento ‘perfeitamente feliz’ entre Carlos e Maria Benedita, produto desigual de uma riqueza e pobreza igualmente herdadas e imerecidas, é um produto característico de uma sociedade com bases casa vez mais tênues numa riqueza real, e que confunde um golpe de fortuna com uma situação econômica permanente (GLEDSON, 1986, p. 68).

Um Brasil em transformação

O trecho nos mostra que no Brasil as classes sociais começam a ser mais flexíveis, é possível avançar nos degraus de classe. Sobre isso comenta o estudioso:

[...] aqui temos um grupo de pessoas com uma múltipla e complicada interação, unidas numa sociedade em que as diferenças de classe existem, mas em que podem ser encontrados meios para atravessar às águas traiçoeiras – moças provincianas podem aprender francês e a tocar piano, humildes comerciantes, ex-seminaristas, podem aspirar a possuir bancos, filhas de funcionários públicos podem organizar Comissões de caridade... e assim por diante. [...] essas complicações não existem simplesmente por existirem; de maneiras diferentes, simbolizam uma sociedade em mutação [...] (GLEDSON, 1986, p. 67).

Como se vê, o livro, embora não tenha esse compromisso, acaba representando um Brasil bem característico da época.

O enlaço matrimonial entre Carlos Maria e Maria Benedita se concretizou. Os dois se arranjaram muito bem, pois ele pretendia encontrar alguém que o adorasse como um deus e que se colocasse numa posição inferior a ele. Maria Benedita, por sua vez, via Carlos Maria, o seu marido, como se fosse um deus. Casaram-se e, após três meses, partiram para a Europa, Sofia não teve coragem de ir ao porto despedir-se do casal, disse-lhes estar doente e pediu que Palha fosse representá-los.

Rubião e Palha voltavam do porto quando este disse a Rubião que queria acabar com a sociedade deles: “ - Estou com meu plano de liquidar o negócio; convidaram-me aí para uma casa bancária, lugar de diretor, e creio que aceito” (ASSIS, 1997, p. 120). Palha mentiu para Rubião acerca do convite do banco, Rubião tornou-se desprezível ao marido de Sofia, que subtraía do outro tudo que era necessário para ser bem sucedido financeiramente:

A carreira daquele homem era cada vez mais próspera e vistosa. O negócio corria-lhe largo; um dos motivos da separação era justamente não ter que dividir com outros os lucros futuros. Palha, além do mais, possuía ações de toda a parte, apólices de ouro do empréstimo Itaboraí, e fizera uns dois fornecimentos para a guerra, de sociedade com um poderoso, nos quais ganhou muito. Já trazia apalavrado um arquiteto para lhe construir um palacete. Vagamente pensava em baronia (ASSIS, 1997, p. 121).

A figura de Rubião já não atendia aos interesses pragmáticos de Palha, portanto, seria necessário descartá-lo, visto o nítido salto social aos olhos públicos. A residência de Palha era outra, assim como as relações pessoais também foram alteradas. Os amigos pobres, como, por exemplo, Major Siqueira, já não frequentavam o seu lar. Rubião também será descartado, pois não apresenta nenhum benefício de ordem social, ele não era ministro, deputado nem dono de banco. O dinheiro seria o único atributo que ainda dava notoriedade ao professor. Contudo, dinheiro o Palha possuía. À frente no romance, o Major Siqueira conseguirá ler com criticidade essa transformação de classe do casal Palha:

-Fazer anos, casar a prima, e nem um triste convite ao major, ao grande major, ao impagável major, ao velho amigo major. Eram os nomes que me davam; eu era impagável, amigo velho, grande, outros nomes. Agora, nada, nem um triste convite, um recado de boca, ao menos, por um moleque. Nhanhã faz anos, ou casa prima, diz que a casa está às suas ordens, e que vão com luxo. Não iríamos; luxo não é para nós. Mas era alguma coisa, era recado, um moleque, ao impagável major... (ASSIS, 1997, p. 122).

O Major Siqueira e a filha haviam decaído ainda mais o seu nível material de existência enquanto Sofia e Palha esbanjavam a sua ascensão na sociedade carioca. Assim, Siqueira e sua filha não mais interessavam ao Palha, por isso, foram descartados, como comenta Gledson: “São impotentes e supérfluos, numa sociedade ‘progressista’, egoísta, na qual representam o passado e assim são utilizados, até serem rejeitados e ignorados” (1986, p. 67).

Sofia, com o final da Comissão de Alagoas, saiu beneficiada com os inúmeros elogios dos jornais e, sobretudo pelo círculo de amizades: “Nem todas as relações subsistiram, mas a maior parte delas estava atadas, e não faltava à nossa dona o talento de as tornar definitivas” (ASSIS, 1997, p. 127). Sofia adotou novas maneiras de se comportar: “Observava, imitava. Necessidade e vocação fizeram-lhe adquirir, aos poucos, o que não trouxera do nascimento nem da fortuna” (ASSIS, 1997, p. 127). Uma das senhoras que compunham a Comissão de Alagoas perguntou para a Sofia se ela estava lendo o romance Feuillet, na *Revista dos Dois Mundos*, ela disse que sim, quando, na verdade, não estava. Sofia pediu para Palha assinar a revista a fim de inserir-se ainda mais naquele novo meio. Palha era muito forçado na construção de seu novo comportamento. Sofia, certo dia, repreendeu-o por se comportar como “[...] criança que recebe doce” (ASSIS, 1997, p. 127). Palha concordou, “[...] era preciso não parecer estar abaixo dos obséquios, cortesia, afabilidade, mais nada” (ASSIS, 1997, p. 127).

Luís Napoleão

Rubião, certa vez, pôs em espanto todos os amigos. Ele contratou um barbeiro e o pediu a ele que lhe cortasse a barba à maneira de Luís Napoleão. Em grande parte do romance, Rubião revela consonância com o Rio de Janeiro, condição evidenciada na oposição entre aparência versus essência. O professor, cansado de tentar atingir a sua felicidade conjugal, acaba sucumbindo à loucura, sendo ora ele mesmo, ora Napoleão:

Rubião era ainda dois. Não se misturavam nele a própria pessoa com o imperador dos franceses. Revezavam-se; chegavam a esquecer-se um do outro. Quando era só Rubião, não passava do homem do costume. Quando subia a imperador, era só imperador. Equilibravam-se, um sem outro, ambos integrais (ASSIS, 1997, p. 134).

O novo visual de Rubião conferiu ao personagem aspectos de desequilíbrio psicológico. Contudo, aspecto típico da sociedade, todos nomeavam de “moderno” e “extravagante”, dizendo isso a ele mesmo, sem revelar a íntima verdade sobre ele, achavam-no louco.

Em uma ocasião, na casa de Sofia, Rubião entrou à revelia na carruagem utilizada por ela. Sofia, desatinada, quis ordenar ao cocheiro que parasse, mas o receio de um escândalo fê-la deter-se a meio caminho. Ela advertiu Rubião da inconveniência de irem juntos, “à vista de Deus e de todo mundo” (ASSIS, 1997, p. 136). Sem aguardar resposta, Rubião desceu as cortinas do veículo, e “ficaram os dois a sós, porque, se dentro podiam ver uma ou outra pessoa que passasse, de fora ninguém os via” (ASSIS, 1997, p. 136). Sofia encolhera-se muito ao canto. Podia ser estranheza da situação, podia ser medo; mas era principalmente repugnância. Ela ficou atônita com a presença de Rubião na carruagem, inúmeros foram os pedidos dela para ele sair do veículo. Contudo, ele permaneceu quieto.

Sofia começava a não entender que razão o teria levado a entrar no carro. Necessidade de transporte não podia ser. Vaidade, também não; fechara as cortinas, à sua primeira queixa de publicidade. Nenhuma palavra amorosa, uma alusão remota que fosse, a medo, cheia de veneração e súplica. Era um inexplicável, um monstro (ASSIS, 1997, p. 137).

Rubião, enquanto a carruagem deslocava-se nas ruas da Corte, lançou uma estranha narrativa para Sofia:

Sofia, os dias passam, mas nenhum homem esquece a mulher que verdadeiramente gostou dele, ou então não merece o nome de homem. Os nossos amores não serão esquecidos nunca, - por mim, está claro, e estou certo que nem por ti. Tudo me deste, Sofia; a tua própria vida correu perigo. Verdade que eu te vingaria, minha bela. Se a vingança pode alegrar os mortos, terias o maior prazer possível. Felizmente, o meu destino protegeu-nos, e pudemos amar sem peias nem sangue...

A moça olhava espantada.

-Não te espantes, continuou ele; não nos vamos separar; não, não te falo de separação. Não me digas que morrerias; sei que havias de chorar muitas lágrimas. Eu não, - que não vim ao mundo para chorar, - mas nem por isso a minha dor seria menor; ao contrário, as dores guardadas no coração doem mais que as outras. Lágrimas são boas porque a pessoa desabafa. Querida amiga, falo-te assim, porque é preciso termos cautela; a nossa insaciável paixão pode esquecer esta necessidade. Temos facilitado muito, Sofia; como nascemos um para o outro, parece-nos que estamos casados, e facilitamos. Ouve, querida, ouve, alma da minha alma... A vida é bela! A vida é grande! A vida é sublime! Contigo, porém, que nome haverá que lhe possa dar? Lembras-te da nossa primeira entrevista? (ASSIS, 1997, p. 138).

Sofia, a princípio, pensou que Rubião estivesse blefando a fim de levar o cocheiro a ouvir a sua fala e, por consequência, espalhar o caso para outras pessoas difamando-a. Por fim, ela começou a compreender que, ao certo, o homem estivesse louco:

- Compreendo o escrúpulo, disse ele; mas não perdes por isso, porque hás de receber outra pedra ainda mais bela, e pela mão de teu marido. Far-te-ei duquesa. Ouviste? O título é dado a ele, mas tu é que és a causa. Duque. . . Duque de quê? Vou ver um título bonito; ou então escolhe tu mesma, porque é para ti, não é para ele, é para ti, minha mimosa. Não é preciso escolher já, vai para casa e pensa. Não te vexes; manda-me dizer o que achares mais bonito, e faço lavrar imediatamente o decreto. Também podes fazer outra coisa: escolhe, e diz-me no nosso primeiro encontro, no lugar do costume. Quero ser

o primeiro que te chame duquesa. Querida duquesa... O decreto virá depois. Duquesa da minha alma! (ASSIS, 1997, p. 139)

Rubião, dito isso, ergueu as cortinas da carruagem e saiu. Sofia, preocupada com os olhares públicos, a fim de tirar as suspeitas, pediu ao professor que fosse com ela ao comércio do marido. Aos poucos, a realidade apossava-se de Rubião e o delírio esvaía-se. A personalidade emprestada acabou indo embora.

D. Fernanda, certa vez, questionou Palha sobre a condição mental de Rubião: “- Por que não o tratam? – perguntou uma noite Dona Fernanda, que ali o conheceu no ano anterior. – Pode ser que se cure” (ASSIS, 1997, p. 141). Palha se esquivou dizendo que o estado de Rubião não era não grave, ainda sugeriu que todos os infortúnios do mineiro se deram pelos gastos excessivos e descontrolados. Contudo, sabemos que a ruína financeira de Rubião também se deu por causa da família Palha, como afirma Antonio Candido (1995, p. 35): “A sua fortuna se dissolve em ostentação e no sustento de parasitas; mas serve sobretudo como capital para as especulações comerciais de um arrivista hábil, Cristiano Palha, por cuja mulher, ‘a bela Sofia’, Rubião se apaixonou”.

D. Fernanda⁹ aparece no romance com vapores de solidariedade, por isso insistiu com Sofia sobre o caso de Rubião, esta prometeu apressar o marido, profundamente irritado com o caso:

É uma grande amolação, redarguiu este. E perguntou que interesse tinha D. Fernanda em tornar àquele negócio. Que o tratasse ela mesma! Era uma atrapalhação ter de cuidar do outro, de o acompanhar, e, provavelmente, de recolher e gerir algum resto de dinheiro que ainda houvesse, fazendo-se curador como dissera o Dr. Teófilo. Um aborrecimento de todos os diabos (ASSIS, 1997, p. 146).

Palha já não vê nenhuma possibilidade de beneficiar-se da figura de Rubião sob o prisma financeiro. Contudo, a negligência plena poderia gerar certo desconforto para ele. Assim, motivado por pressões do meio, resolveu auxiliar o mineiro levando-o para uma casinha precária na rua do Príncipe. Esse espaço marginal é o que resta a Rubião, sujeito a ser apagado. Palha não queria vê-lo próximo de si, não queria que as pessoas o associassem ao “louco”, segundo o seu julgamento isso poderia trazer-lhe prejuízos sociais.

⁹ Dona Fernanda destoa dos outros personagens, parece agir sem interesses pragmáticos para com o professor de Minas Gerais. Inversamente à Sofia, D. Fernanda participa efetivamente em cuidar de Rubião. Essa gaúcha seria um modelo a ser seguido, demonstrando que nem todos os sujeitos encontram a satisfação existencial em Humanitas. Ao certo, D. Fernanda age por virtude, aqui, nesse caso, nota-se uma saúde moral.

Ser ministro

Enquanto Rubião definhava em seu triste refúgio, Teófilo, deputado esposo de D. Fernanda, sofria, consideravelmente, pois não fora convidado para assumir um cargo de ministro. A sua esposa tentou a todo custo consolar o marido: “Valerá tanto um cargo de pouco tempo, cheio de desgostos, insultos, trabalhos, para quê? Não é melhor a vida tranquila?” (ASSIS, 1997, p. 154). Contudo, o homem permaneceu inconsolável:

Não é por causa de uma miserável pasta que estou aborrecido, continuou ele depois de alguns instantes. Pastas não valem nada. Quem sabe trabalhar e tem talento pode zombar das pastas, e mostrar que é superior a elas. A maior parte dessa gente, Nanã, não me chega aos calcanhares. Disso estou certo e eles também. Súcia de intrigantes! Onde acharão mais sinceridade, mais fidelidade, mais ardor para a luta? Quem trabalhou mais na imprensa, no tempo do ostracismo? Desculpam-se; dizem que os gabinetes já vêm organizados de S. Cristóvão... Ah! eu quisera falar ao Imperador! (ASSIS, 1997, p. 154)

Teófilo questionou qual sentido teria tanto esforço de sua parte, tanta dedicação, horas em seu gabinete: “Não se dirá que este gabinete é de homem vadio; aqui trabalha-se. Você é testemunha que eu trabalho. Tudo para quê” (ASSIS, 1997, p. 155). Teófilo, no outro dia, recebeu uma carta do presidente do conselho pedindo que fosse falar com ele. O presidente lhe convidou para assumir um outro cargo: “Não podendo meter-me no gabinete, onde tinha lugar marcado, desejava, queria e pedia que eu partilhasse a responsabilidade política e administrativa do governo, assumindo uma presidência” (ASSIS, 1997, p. 157). D. Fernanda concordou, o marido deveria assumir o novo cargo. Assim, Teófilo partiu primeiro e a família partiria quatro ou cinco meses depois.

Rua da Ajuda

Rubião encontrou o major Siqueira na rua e ficou sabendo que, novamente, o velho houvera mudado de casa; agora, residia no Cajueiros, Rua da Princesa. Na casa do major encontra-se com D. Tonica, que, finalmente, iria se casar, encontrara um viúvo, que trabalhava no Arsenal de Guerra. Rubião, em meio à conversa com o major Siqueira, perdeu as faculdades racionais e foi, discretamente, convidado a retirar-se. O professor de Minas Gerais saiu pelas ruas da Corte absolutamente transtornado:

[...] Uma turba de moleques acompanhava o Rubião, alguns tão próximos, que lhe ouviam as palavras. Crianças de toda a sorte vinham juntar-se ao grupo. Quando eles viram a curiosidade geral, entenderam dar voz à multidão, e começou a surriada:

-Ó gira! ó gira!

Esse vozear chamou a atenção de outras pessoas, muitas janelas dos sobrados começaram a abrir-se, apareceram curiosos de ambos os sexos e todas as idades, um fotógrafo, um estofador, três e quatro figuras juntas, cabeças por cima de outras, todas inclinadas, espiando, acompanhando o homem, que falava à parede, com o seu gesto cheio de grandeza e de obséquio.

-Ó gira! ó gira! berravam os vadios (ASSIS, 1997, p. 162).

Entre os garotos que seguiam Rubião em seu delírio, o menor de todos era Deolindo, criança salva de um atropelamento. O professor feriu-se ao arriscar a vida pela do garoto. Ironicamente, o local é o mesmo, Rua da Ajuda, porém agora, em situações invertidas, quem necessitava de auxílio era Rubião. Essa situação evidencia mais uma vez a teoria do Humanitismo, como a paz não leva ao fim da fome, mas a guerra, também a loucura do outro serve de divertimento. Ironicamente, Machado de Assis utiliza-se desse episódio para ironizar a falta de escrúpulos do homem indiferente aos acontecimentos dolorosos dos fragilizados. O pai da criança conseguiu reconhecer a figura de Rubião: “- Não conhecestes o homem? – Não. [...] – É aquele homem que nos salvou o Deolindo da morte. [...] – Perfeitamente. Se eu já o tinha encontrado outras vezes, mas então não estava assim. Coitado! E a molecada berrava atrás dele. Qual! não há polícia nesta terra” (ASSIS, 1997, p. 163). Esse sujeito ainda expôs o seu desejo:

- Eu ainda quis dar o braço ao homem, e trazê-lo para aqui, mas tive vergonha; os moleques eram capazes de dar-me uma vaia. Desviei o rosto, porque ele podia conhecer-me. Coitado! Nota que não parecia ouvir nada, e seguia satisfeito, creio que até ria... Que triste coisa que é perder o juízo! (ASSIS, 1997, p. 163).

A crueldade do homem é de mesma proporção à da mulher e à de seu filho, Deolindo, nenhum deles tivera a grandiosidade moral de ajudar o pobre homem em seu solitário delírio. A mulher passou por uma pequena crise existencial, sentimento de culpa: “O que lhe doía à mulher não era tanto o mal do homem, nem ainda a surriada, mas a parte que teve nesta o filho, - a mesma criança que o homem salvara da morte” (ASSIS, 1997, p. 163).

De outro lado, Sofia e Palha estavam ocupados com a reconstrução do palacete em Botafogo: “[...] eles queriam inaugurar, no inverno, quando as câmaras trabalhassem, e toda a gente houvesse descido de Petrópolis” (ASSIS, 1997, p. 164). Tudo isso atesta que o casal gostaria de fazer uma inauguração da nova casa quando as pessoas mais importantes da cidade estivessem presentes.

Casa de Saúde

Palha resolveu cumprir uma promessa feita à Sofia, enviaria Rubião para ser internado em uma casa de saúde. Dias depois, o professor de Barbacena pediu que lhe enviassem o seu fiel amigo Quincas Borba. D. Fernanda conseguiu a autorização do diretor da casa de saúde. Dessa maneira, D. Fernanda e Sofia foram à casa de Rubião. No lugar, D. Fernanda, viu a terrível situação de abandono. Assim, ela perguntou a Sofia se Rubião tinha sido rico, recebeu a seguinte resposta: “- Tinha alguma coisa [...] quando chegou de Minas, mas parece que estragou tudo” (ASSIS, 1997, p. 165). Sofia, assim como o marido, procurou eximir-se de qualquer culpa no que se referia à condição decadente de Rubião, por isso ela afirmou ao dizer “parece” que o outro havia sido rico. D. Fernanda se comoveu com a situação de abandono da casa: “E ia ficando e olhando, sem pensar, sem deduzir, metida em si mesma, dolente e muda” (ASSIS, 1997, p. 166). Sofia, por sua vez, não apresentou nenhum traço de sofrimento diante da condição miserável do “amigo”: “A trivialidade daquilo tudo não lhe dizia nada ao espírito nem ao coração; a lembrança do alienado não a ajudava a suportar o tempo” (ASSIS, 1997, p. 161). Porém, Sofia não revelava o seu descontentamento, concordava com todas as observações de D. Fernanda, visto não poder desagradar a outra. As senhoras pegaram o Quincas Borba e saíram para levá-lo a Rubião.

O tempo passou, precisamente oito meses, finalmente, chegou o dia de inauguração do palacete da família Palha: “[...] que foi o mais célebre do tempo” (ASSIS, 1997, p. 168). Os arrivistas chegaram onde tanto desejaram estar, podiam exibir a sua felicidade material para todos: “São eles os ganhadores no jogo de subir

na vida, naquela trajetória que gera o que se chama hoje em dia de ‘emergente’” (FISCHER, f. 10). Sofia estava impecável, exibiu joias de luxo, havia um colar em seu busto dado por Rubião, esse objeto seria a representação de que esse indivíduo estava patrocinando toda aquela vida. Os convidados notavam as qualidades da dona do palacete: “Toda a gente admirava a gentileza daquela trintona fresca e robusta; alguns homens falavam (com pena) das suas virtudes conjugais, da profunda adoração que ela tinha ao marido” (ASSIS, 1997, p. 168).

D. Tonica, de casamento marcado, entristeceu-se com a morte do noivo, ela “espremeu as últimas lágrimas, umas de amizade, outras de desesperança, e ficou com os olhos tão vermelhos, que pareciam doentes” (ASSIS, 1997, p. 168).

Ao vencedor, as batatas

D. Fernanda e o marido, que voltavam à Corte, ficaram tristes ao saber que Rubião havia fugido da casa de saúde. O diretor disse-lhe: mais dois meses o doente estaria curado. Procuraram Rubião e o seu cachorro fiel, não os encontraram, pois estavam em Barbacena. Na cidade de Rubião, pegaram uma tempestade e adormeceram na rua. No outro dia, já sem chuva foram recolhidos pela comadre de Rubião. Logo notaram que o professor estava louco. Chamaram um médico, pois Rubião estava com febre. Dias depois, ele morreu. Quincas Borba fugiu à procura do dono, três dias depois acharam o cão morto.

No curto intervalo de tempo que Rubião esteve doente em Barbacena, repetiu sempre a frase “ao vencedor, as batatas”, mesmo sem, aparentemente, compreendê-las:

No fim, pobre e louco, ele morre abandonado; mas em compensação, como queria a filosofia do Humanitismo, Palha e Sofia estão ricos e considerados, dentro da mais perfeita normalidade social. Os fracos e os puros foram sutilmente manipulados como coisas e em seguida são postos de lado pelo próprio mecanismo da narrativa, que os cospe de certo modo e se concentra nos triunfantes” (CANDIDO, 1995, p. 35).

O comentário acima do estudioso nos leva a pensar que a frenética repetição da máxima do Humanitismo não é gratuita da parte do louco Rubião, que mesmo sendo um naufrago da racionalidade, conseguiu ter lucidez para compreender que ele teria sido uma vítima do sistema que o submeteu a bárbaras regras da comu-

nidade humana. Rubião seria o perdedor, Sofia e Palha seriam os vencedores, os que ficaram com as batatas. Se o professor de Minas tivesse compreendido, anteriormente, a filosofia de seu amigo Quincas Borba teria conseguido se defender dos terríveis predadores. Por isso, “[...] a riqueza vai ser também a condenação de Rubião, que será o explorado e enganado por uns e outros até endoidecer e retornar à pobreza” (ARAÚJO, f. 2).

A morte do cão Quincas Borba nos faz pensar na permanente presença do animal às proximidades do amigo professor, a imagem do cachorro poderia ser lida como uma súbita tentativa de lembrar o seu novo parceiro da filosofia do Humanitismo. Não seria gratuito o pedido oficial em testamento do filósofo. Seria necessário, por meio do cão, a lembrança perpétua da filosofia, caso contrário as batatas teriam novos donos, como as tiveram. Fora justamente isso que ocorreu com Rubião, não conseguiu digerir os ensinamentos da filosofia e perdeu tudo. Acreditamos que a importância da teoria do Humanitismo seja tão grande em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que dá origem ao romance *Quincas Borba*. Talvez, por não estar satisfeito com a explanação teórica realizada no primeiro livro citado, Machado resolve aprofundar o sistema em *Quincas Borba*.

Personagens:

- 1) **Quincas Borba:** filósofo criador da teoria do Humanitismo. Ao morrer, no Rio de Janeiro, deixou toda a sua fortuna a Rubião. Aparece apenas no início do romance, contudo a sua teoria ressoa em todas as páginas do livro e junto a ela temos o cachorro Quincas Borba, que nos faz lembrar insistentemente de seu dono morto.
- 2) **Quincas Borba:** cão do filósofo Quincas Borba. Nas páginas do livro esse animal parece carregar em sua imagem a memória de seu Ex-dono. Simbolicamente, esse cachorro serviria para lembrar a Rubião da teoria do Humanitismo. O Quincas Borba cão morreu em Barbacena no final do romance. Esse animal é o fiel escudeiro de Rubião, acompanhou o “herói” em toda a sua trajetória.
- 3) **Brás Cubas:** é um personagem de outro livro de Machado de Assis e aparece sobretudo nas páginas iniciais do romance *Quincas Borba*.
- 4) **Maria da Piedade:** irmã pobre de Rubião. Envolveu-se com Quincas Borba, mas antes de se casar com ele morreu vítima de problemas respiratórios.
- 5) **Angélica:** comadre de Rubião. É ela quem recebe e perde do compadre o cachorro, Quincas Borba. Ao final do romance, ela é quem estará ao lado de Rubião em sua morte.

- 6) **Cristiano de Almeida Palha:** carioca de trinta e dois anos.
- 7) **Sofia:** tem aproximadamente 28 anos, esposa de Palha, é utilizada pelo marido como isca para atrair Rubião. Ela apresenta uma dubiedade de comportamento, ao mesmo tempo procura explorar o mineiro sob o prisma material e também se sente feliz pela adoração do outro. Começou a sentir uma profunda atração por Carlos Maria, mas resolve incentivá-lo a casar-se com a prima, Maria Benedita, para não cometer o “pecado” da traição. Ela é uma personagem altamente dissimulada e gosta de ostentar a riqueza e o luxo. Juntamente com o marido Palha pode ser vista como uma arrivista.
- 8) **Pedro Rubião de Alvarenga:** ex-professor em Barbacena. Recebeu a herança do amigo Quincas Borba, mas não soube resguardar o patrimônio. Perdeu-se diante de seu maior desejo, possuir Sofia. Para conquistar esse sonho gastou toda a herança e acabou enlouquecido. Morreu no final do romance em Barbacena.
- 9) **Carlos Maria:** moço rico e muito vaidoso de vinte e quatro anos. É um suposto amigo de Rubião. Deu início a um caso não concretizado com Sofia. Acabou se casando com Maria Benedita, principalmente pela admiração que ela nutria por ele. Esse rapaz é primo de D. Fernanda.
- 10) **Freitas:** quarentão amigo do protagonista Rubião. É um sujeito pobre e cheio de elogios ao Rubião. Morre na parcela final do romance.
- 11) **Major Siqueira:** amigo de Palha enquanto este era pobre. Gostava de relatar histórias de seu passado às quais ninguém dava muita credibilidade.
- 12) **D. Tonica:** filha do major Siqueira, contava trinta e nove anos e era solteira. Aparece no livro como o típico perfil social de uma mulher da época que procurava ser feliz por meio de um casamento. Tentou envolver-se com Rubião, mas não teve sucesso nessa empreitada.
- 13) **Dona Maria Augusta:** tia de Sofia, mãe de Maria Benedita. Não concordava com as modernidades que a filha aprendia no Rio de Janeiro. Já velha, morre na parcela final do romance.
- 14) **Maria Benedita:** prima de Sofia, filha de Maria Augusta, é uma moça prendada que passou a viver no Rio de Janeiro e lá aprende novos hábitos sociais. Nesse lugar, acaba se casando com Carlos Maria.
- 15) **D. Fernanda:** tinha pouco mais de trinta anos, expansiva, jovial. Nasceu em Porto Alegre. Casada com um deputado, Teófilo. Era prima de Carlos Maria.
- 16) **Teófilo:** esposo de D. Fernanda. É um deputado. Sente-se bastante frustrado por não ter ganho a presidência de uma província.

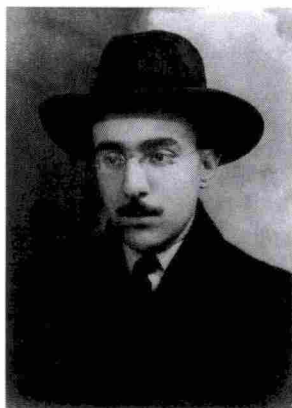
REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jose Mauricio Gomes de; SECCHIN, Antônio Carlos & SOUZA, Ronaldo de Melo e (orgs). *Machado de Assis – uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Folio, 1998.
- ARAÚJO, Homero José Vizeu. *A propósito de Quincas Borba ou A trajetória de um rematado imbecil do súbito enriquecimento até a irremediável insânia e extinção, passando pela paulatina dilapidação do patrimônio e contínua humilhação sentimental*. 18 f. Disponível em: <<http://surdina.com>>. Acesso em 9 jan. 2018.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- _____. *Ressurreição*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- BARBIERI, Ivo (org). *Ler e reescrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- Candido, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Cultrix, 1965. *Vários Escritos*. 3. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 17-39.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20. ed. Rio: José Olympio, 2006.
- FISCHER, Luís Augusto. *Quincas Borba*. 16 f. Disponível em: <<http://surdina.com>>. Acesso em 9 jan. 2018.
- GLEDSON, John. *Quincas Borba*. In: *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1986. P. 58-113.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breves histórias da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança”. *Quincas Borba*. São Paulo: Cultrix, 1965. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 27-46.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- VIANNA, Carla. O Mundo Cão Tupiniquim. *Quincas Borba*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- ASSIS, Machado. *Quincas Borba*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 299-303.

“Senhor, falta cumprir-se Portugal!”: a *Mensagem* épica e mística de Fernando Pessoa

Patrícia Chanely Silva Ricarte¹

Fernando Antônio Nogueira Pessoa nasceu no dia de santo Antônio, 13 de junho de 1888, em Lisboa, mais precisamente, no largo de São Carlos, nº4. Filho de Joaquim de Seabra Pessoa, crítico musical morto aos 43 anos. Na ocasião, Fernando Pessoa possuía apenas cinco anos de vida. Além da morte do pai, o escritor também amargou a perda de seu irmão Jorge. Essas ausências abalaram profundamente Fernando Pessoa, talvez por isso, raramente, notamos, em fotos, registros de alegria.



Pessoa é filho de Maria Madalena Pinheiro Nogueira Pessoa que se casou com o comandante João Miguel Rosa, cônsul honorário de Portugal em Durban, na África do Sul. Na África, Fernando Pessoa realizou, com brilhantismo, os seus estudos primários e secundários, momento marcado pelo contato com autores ingleses e franceses.

Em 1905, regressou definitivamente a Lisboa se matriculando no curso superior de Letras, que logo abandonou a fim de criar a tipografia Íbis, que, pouco tempo depois, encerrava as suas atividades. Adiante, se encantou com a prosa de Antônio Vieira, leu Baudelaire, Cesário Verde e Antero de Quental, considerados por ele como seus “mestres”.

Fernando Pessoa teve a sua estreia literária, em 1912, com a publicação da revista *Águia*, órgão ligado ao movimento A Renascença Portuguesa. Houve neste momento, a publicação de vários artigos a respeito da nova poesia de Portugal. Há nesses artigos a sugestão do advento de um “supra-Camões”, isto é, o anúncio de um novo poeta luso que fosse maior do que Camões, em consequência, sendo considerado o maior de todos os poetas portugueses. O ano de 1913 foi bastante fecundo para Fernando Pessoa que iniciou a escritura dos primeiros textos da obra *Livro do desassossego*. O ano seguinte, 1914, é considerado ano “triumfal” da vida de Fernando Pessoa, pois, neste momento, criou vários heterônimos, sendo os mais significativos os poetas Alberto Cairo, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

¹ Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás, onde se graduou em Letras.

Pessoa trabalhava com atividades ligadas a escritórios comerciais, era encarregado das correspondências em inglês. Com o auxílio de amigos fundou, em 1915, a revista *Orpheu*, órgão modernista português. Na condição de correspondente inglês das firmas comerciais, conheceu Ofélia Queirós por quem se apaixonou e teve um efêmero namoro.

Mensagem, obra de 1934, é o único livro de poemas em português publicado por Fernando Pessoa em vida. No ano seguinte, escreveu famigerada carta a Casais Monteiro, sobre a origem dos heterônimos. Publicou na revista *Sudoeste* o poema “Conselho”, último texto publicado em vida. No final de 1935, no dia 30 de novembro, faleceu diagnosticado com cirrose hepática. As suas últimas palavras, para além de pedir os óculos, foram registradas em inglês: “I know not what tomorrow will bring”.

A interpretação épica interiorizada da História de Portugal

Mensagem é um livro composto por um conjunto de poemas de cunho épico publicado em 1934 pelo poeta modernista português Fernando Pessoa (1888-1935), sendo agraciado, em Portugal, pelo prêmio literário do Secretariado de Propaganda Nacional daquele ano, em condições especiais². Trata-se de uma obra voltada para a interpretação da História e da cultura de Portugal através de seus heróis históricos e mitológicos. Embora Pessoa tenha uma produção vasta e multifacetada, caracterizada pela diversidade de estilos e, até mesmo, pela criação de diferentes personalidades poéticas, os chamados heterônimos³, *Mensagem* vem a ser o único livro integral em língua portuguesa que o autor publicara em vida⁴. Além disso, faz parte de sua poesia ortônima, aquela é assinada com o nome biográfico do autor. O crítico Carlos Felipe Moisés (1996, p. 9), ao realçar o caráter “orgânico e definitivo” do livro, destaca que o restante daquilo que o poeta escrevera ao longo de sua trajetória literária “ficou disperso ou inacabado, em grande parte inédito, e nunca foi organizado em forma de livro por ele próprio”.

Apesar de proceder a uma releitura da História de Portugal, com menção a diversas personagens e acontecimentos que marcaram a aventura portuguesa no mundo, *Mensagem* não é um poema exatamente narrativo, ou seja, não consiste

² “Concorrente ao “prêmio Antero de Quental”, *Mensagem* foi preterida a favor de *Romaria*, uma coletânea de versos do missionário franciscano Vasco Reis, que ilustrava a fé do povo como convinha ao regime de então. Teve de se contentar com o prêmio de segunda categoria do Secretariado de Propaganda Nacional, dirigido pelo seu amigo António Ferro. O pretexto para o prêmio de Categoria B foi o número de páginas, sendo o de Categoria A para um volume superior a 100 páginas”. (MENSAGEM, 2021)

³ “O heterônimo é um autor ficcional, dotado de uma autonomia que inclui uma identidade, um percurso biográfico, relações interpessoais, um estilo próprio. Distingue-se do pseudônimo, que implica apenas a assinatura de uma obra com um nome criado pelo autor. Na “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a gênese dos heterônimos” (*Textos de Crítica e Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980, pp. 202-208), Fernando Pessoa define os heterônimos como “várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real”, fixadas mentalmente em “figura, movimentos, carácter e história”, nascidas de um “poder de despersonalização” que permitiu a irrupção em si de novos indivíduos”. (HETERÔNIMO, 2021)

⁴ Pessoa chegou a publicar em vida apenas uma edição de poemas em língua inglesa.

meramente em um poema que conta passagens da História portuguesa. Nesse sentido, destaca-se o caráter metafórico ou simbólico desse livro de Fernando Pessoa, pois, nele, o que o poeta faz, afirma Moisés (1996, 46), “é apenas referir-se a fatos e personagens históricos, às vezes de forma indireta e metafórica, às vezes só nos títulos dos poemas”. Tal característica é responsável por tornar *Mensagem* um texto híbrido, do ponto de vista do gênero literário, pois, ao mesmo tempo em que esta obra apresenta um conteúdo de teor épico (heróis e acontecimentos da História de Portugal), sua linguagem é marcada por uma “atitude lírica essencial”, nas palavras de Jacinto do Prado Coelho (1990, p. 50). De acordo com este estudioso,

[d]á caráter inconfundível a estes poemas [de *Mensagem*] a interiorização da matéria épica, tão perfeitamente integrada no clima subjectivo do autor, que as figuras de epopeia se transformam em suas intercessoras ou símbolos das vivências pessoais. (COELHO, 1990, p. 54)

Por conta disso, as figuras históricas presentes no livro podem ser tomadas, em certa medida, como máscaras literárias do próprio poeta, em razão do caráter simbólico e subjetivo dos poemas. Nessa perspectiva, essa “tentativa épica” ou esse “esforço epizante” que constitui *Mensagem* é condizente com o espírito modernista de vanguarda da época em que o livro foi concebido, pois, como boa parte dos outros escritos de Pessoa, caracteriza-se pelo aspecto tensionado ou complexo da identidade poética. Todavia, deve-se salientar que o caráter metafórico dos poemas de *Mensagem*, ao possibilitar o engendramento de uma linguagem poética que é, a um só tempo, impessoal e subjetiva, dirige-se também para uma importante problematização da própria identidade do povo português, à medida que se empreende, nesses textos, uma espécie de mergulho na alma portuguesa, através de seus símbolos, lendas e heróis.

Sebastianismo

O projeto literário de *Mensagem* está ligado ao grande interesse de Pessoa pela tradição sebastianista. Em Portugal, desde as últimas décadas do século XVI, cultiva-se o mito do Sebastianismo, o qual consiste na crença messiânica de que o rei português D. Sebastião, desaparecido aos 24 anos de idade na batalha de Alcácer Quibir, no Norte da África, irá regressar ao país, numa manhã nublada, para conduzir o povo português a um novo tempo de conquistas e esplendor. Com o desaparecimento do rei, que não deixou herdeiros, Portugal, endividado e tendo perdido muitos de seus filhos em Alcácer Quibir, mergulhou na maior crise de sua História, ao ser posteriormente anexado à Espanha, a cujo domínio foi subjugado por algumas décadas:

Nasce então uma versão particular de messianismo, sobretudo de influência judaica, o Sebastianismo: crê-se que toda esta opressão, todo este sofrimento, toda esta miséria, toda esta crise será vencida com o aparecimento de D. Sebastião (numa manhã de nevoeiro...), que libertará Portugal dos castelhanos e da sua opressão e lhe restituirá a antiga grandeza. Defende-se que D. Sebastião não morreu nem podia ter morrido. (SEBASTIANISMO, 2021)

Logo após o desaparecimento de D. Sebastião, a crença em sua volta começou a ser alimentada entre o povo português pela circulação de poemas populares antigos, atribuídos a um sapateiro do concelho de Trancoso, chamado Gonçalo Eanes Bandarra, e que falavam de um “Rei Encoberto” que viria para salvar os portugueses. São as chamadas *Trovas do Bandarra*. Por meio dessas *Trovas*, o mito do Sebastianismo viajou através das épocas e foi absorvido tanto pela cultura popular, como se pode notar, inclusive, na literatura de cordel do Nordeste brasileiro, quando pela literatura erudita, como a obra do Padre Antônio Vieira, e também, de acordo com Jacinto do Prado Coelho (1990), boa parte da poesia moderna produzida em Portugal, como em Guerra Junqueiro, António Nobre, Afonso Lopes Vieira e Teixeira de Pascoaes:

D. Sebastião, protótipo da loucura heroica, obsidia com frequência a moderna lírica portuguesa, quer para simbolizar a decadência quer polarizando as esperanças messiânicas no ressurgimento pátrio. (COELHO, 1990, p. 49)

Na obra de Pessoa, o Sebastianismo faz parte de um esforço do poeta no sentido de procurar “discernir um conteúdo místico presente na noção de nacionalidade portuguesa”, conforme estudo realizado por Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda (2012). De acordo com esses pesquisadores, Pessoa interessava-se, sobretudo, pelo aspecto misterioso e pela “feição religiosa” desse mito tão importante da cultura portuguesa. Além disso, o poeta era motivado, em sua pesquisa em torno do Sebastianismo na alma portuguesa, pelo sentido do patriotismo, que ele encarava como um dos mais importantes deveres do artista. Erguer o nome de Portugal o mais alto possível em tudo o que realizasse como poeta é a maneira como Pessoa concebia esse dever patriótico em sua obra de viés modernista. Portanto, *Mensagem*, que originalmente recebera o título de *Portugal*⁵, como uma das mais relevantes obras literárias da tradição sebastianista, destaca-se como emblema do que o próprio Pessoa, em carta a Adolfo Casais Monteiro, definiu como um “nacionalismo místico” e um “sebastianismo racional” (PESSOA, 1986).

⁵ De acordo com João Gaspar Simões (*apud* MOISÉS, 1996), Pessoa teria mudado o título do livro para *Mensagem* /por acreditar que sua obra não estava à altura do nome da Pátria.

Em *Mensagem*, o poeta retoma o Sebastianismo de Bandarra e do Pe. Antônio Vieira como profecia poética em torno do Quinto Império, que remonta ao livro bíblico de Daniel, profeta que revelou, a partir de um sonho do rei da Babilônia, Nabucodonosor, o advento de cinco impérios sobre a terra, um após o outro. Em Daniel, o Quinto Império consiste em um reino por vir, ou seja, projetado para o futuro. Tal reino seria criado sobre a terra pelo próprio Deus e, portanto, seria indestrutível. Nesse sentido, como o Livro de Daniel pertence ao Velho Testamento, a referência ao Quinto Império tem origem dentro da tradição judaica. No texto bíblico,

Daniel profetizou que, depois da grandiosidade do império da Babilônia, sucederiam outros, que de acordo com as interpretações mais correntes são o Medo-Persa, o da Grécia e o de Roma, sendo o Quinto Império universal. (QUINTO IMPÉRIO, 2021)

No século XVII, o Pe. Antônio Vieira, em uma narrativa de viés utópico, intitulada *História do Futuro*, projeta o Quinto Império como o “Império Universal Cristão”, que sucederia os quatro grandes impérios da Antiguidade (babilônico/assírio, medo-persa, grego, romano), estendendo seus domínios sobre toda a terra, sob o governo do rei de Portugal. Em razão do caráter fragmentado da obra, não se sabe ao certo quem seria esse rei. Por conta das ideias de cunho herético contidas nesse livro, Vieira foi duramente perseguido pela Inquisição e teve de entregar partes censuradas da obra ao tribunal do Santo Ofício. Especula-se que o rei português a liderar o Quinto Império imaginado por Vieira poderia ser D. Sebastião ou D. João IV, o rei da Restauração⁶, falecido em 1656, ou ainda um dos filhos deste último. Nesse sentido, o teor sebastianista da obra está ligado ao seu ideário messiânico, relacionado ao desejo por uma centralidade político-religiosa de Portugal no globo, e não necessariamente por uma referência direta à figura de D. Sebastião.

A empreitada pessoana levada a cabo em *Mensagem* é realizada, até certo ponto, em termos muito semelhantes aos que caracterizam o Sebastianismo de Vieira, que mirava a disputa entre Portugal e Espanha no século XVII. Enquanto Vieira, em sua época, estaria preocupado com a rivalidade entre os reinos ibéricos, Pessoa, nas primeiras décadas do século XX, tem o seu olhar voltado para o assujeitamento de Portugal em relação ao portentoso império inglês, a grande potência imperialista daquele período:

A esperança do Quinto Império, tal qual em Portugal a sonhamos e concebemos, não se ajusta, por natureza, ao que a tradição figura como o sentido da interpretação dada por Daniel ao sonho de Nabucodonosor. Nessa figuração tradicional, é este o seguimento dos Impérios: o Primeiro é o da Babilónia, o Segundo o Medo-Persa, o Terceiro o da Grécia e o Quarto o de Roma, ficando o Quinto, como sempre, duvidoso. Nesse esquema, porém, que é de impérios materiais, o último é plausivelmente entendido como sendo o Império de Inglaterra. Desse modo se interpreta naquele país; e creio que, nesse nível, se interpreta bem. Não é assim no esquema português. Esse, sendo espiritual, em vez de partir, como naquela tradição, do Império material de Babilónia, parte, antes, com a civilização que vivemos, do Império espiritual da Grécia, origem do que espiritualmente somos. E, sendo esse o Primeiro Império, o Segundo é o de Roma. O Terceiro o da Cristandade, e o Quarto o da Europa – isto é, da Europa laica de depois da Renascença. Aqui o *Quinto Império* terá de ser outro que o inglês, porque terá de ser de outra ordem. Nós o atribuímos a Portugal, para quem o esperamos. (PESSOA *apud* QUADROS, 1982)

No livro de Pessoa, o Quinto Império configura-se como um reino verdadeiramente cultural, isto é, uma conquista para além do sentido material. De acordo com Uribe & Sepúlveda (2012), Pessoa, ao considerar a profecia de Daniel acerca do sonho de Nabucodonosor, distingue três níveis de interpretação – material, intelectual e espiritual (religioso) –, optando pelo segundo.

Com base na interpretação pessoana, o Quinto Império, como missão universal atribuída a Portugal, diferentemente do que se estabelece na tradição sebastianista anterior a Pessoa, aponta, de acordo com a leitura em nível espiritual ou religiosa, não mais para uma perspectiva cristã ou católica, mas, certamente, para um viés místico essencialmente esotérico. Ademais, no Quinto Império pessoano, levado a cabo no plano textual de *Mensagem*, devem reunir-se duas forças que, no processo histórico ocidental, especialmente ao longo da Idade Moderna, foram afastadas e separadas: o lado esquerdo da sabedoria, da ciência, do raciocínio e da especulação intelectual e o lado direito do conhecimento oculto, da especulação mística e cabalística.

Segundo o filósofo português Eduardo Lourenço (2002), *Mensagem* apresenta como referência básica o Ocultismo⁷ familiar à visão de mundo de Fernando

⁷ "Ocultismo ou ciência oculta é uma doutrina com teorias e práticas cujo objetivo é entender a vida, desvendando os segredos da natureza, da humanidade, do espírito, de tudo. O ocultismo acredita que há um propósito, um plano superior, na existência de qualquer coisa criada e na evolução do Universo.

O termo *oculto* (do latim *occultus*) pressupõe um «conhecimento escondido» por oposição ao conhecimento que a ciência convencional pode ver ou medir. Daí que o ocultismo remeta para um sentimento de mistério, indecifrável para a maioria dos mortais. Só alguns aparecem predestinados a decifrar o sentido das sombras do mundo sensível.

De acordo com o ocultismo, as principais leis da Natureza operam no mundo invisível muito mais do que no visível. O ocultista procura, por isso, entender as leis, as regras, as energias e as forças psíquicas que permitem toda a criação. A ciência oculta estuda a natureza na sua totalidade e nas relações desta com o ser humano". (OCULTISMO, 2021)

Pessoa, poeta impregnado por um esoterismo eclético caracterizado por incursões em conhecimentos da alquimia, da Maçonaria e da numerologia. De acordo com Carlos Felipe Moisés (1996), em *Mensagem*, a divisão em partes e subpartes parece ser determinada pela numerologia esotérica.

Na carta a Adolfo Casais Monteiro, a 13 de janeiro de 1935, Pessoa define assim a sua crença ocultista:

Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não. Por estas razões, e ainda outras, a Ordem Extrema do Ocultismo, ou seja, a Maçonaria, evita (excepto a Maçonaria anglo-saxónica) a expressão «Deus», dadas as suas implicações teológicas e populares, e prefere dizer «Grande Arquitecto do Universo», expressão que deixa em branco o problema de se Ele é criador, ou simples Governador do mundo. Dadas estas escalas de seres, não creio na comunicação directa com Deus, mas, segundo a nossa afinação espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. (PESSOA, 1986, p. 199)

Entretanto, segundo Jacinto do Prado Coelho (1990), a linguagem de *Mensagem* denuncia uma inteligência poética que não adere simplesmente às verdades da fé messiânica do Sebastianismo, na medida em que, nesse livro, desmascara-se o mito ao chamá-lo objetivamente de “mito” (“O mito é o nada que é tudo”), assim como racionaliza-se a lenda ao denominá-la simplesmente “lenda” (“Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade”). Também contribuem para tal perspectiva o carácter irreal que o Quinto Império sebastianista assume no livro e o fato de D. Sebastião ser resgatado de sua não existência (“do fundo de não seres”), bem como a linguagem abstrata e lacônica da obra, que não se põe a explicar ou descrever os elementos do mito em causa. A esse respeito, cabe citar, ainda, a seguinte avaliação de Uribe & Sepúlveda (2012, 158): “Centrando o seu pensamento sobre a nacionalidade no domínio do mito, Pessoa é plenamente consciente do seu cunho ficcional e que transcende uma factualidade histórica e sociopolítica”.

Com efeito, *Mensagem* consiste em uma atualização poética do mito do Sebastianismo, ou seja, nessa obra, Pessoa coloca tal mito novamente em ação, mas a partir de um viés racional, pessimista e decadentista. Conforme Eduardo Lourenço (2002, p. 246), nesse livro, a esperança mística de Pessoa não é um ato de pai-

xão fervorosa e de confiança no futuro que D. Sebastião (o “Encoberto”) simboliza. Além disso, tal esperança não advém de uma fé cristã, mas de um “mortal desespero” em relação à situação de Portugal no presente histórico, bem como do “incurável sentimento da irrealidade do real” que constitui a visão e a vivência de Pessoa.

Onésimo Almeida (*apud* Uribe & Sepúlveda) compreende o “Sebastianismo racional” de Pessoa a partir da consciência deste poeta tanto em relação ao caráter de *fabricado* desse mito quanto ao poder que ele tem de atuar sobre as pessoas. Trata-se, para Uribe & Sepúlveda (2012), da convicção de Pessoa acerca da utilidade do mito criado racionalmente. Nesse sentido, o poeta opta por realizar a aplicação do mito a partir de um *afastamento*, de uma *despersonalização* que tem um viés pragmático. Assim, em Pessoa, o mito reúne dialeticamente em si o místico e o racional, e está justamente nessa ambivalência o interesse do poeta pelas personagens históricas que povoam as páginas da *Mensagem*, pois todas elas teriam esse duplo aspecto.

Saudosismo

A interpretação mística ou metafísica⁸ da História de Portugal operada em *Mensagem* afirma-se como resposta a questões muito relevantes do presente português testemunhado por Pessoa. O livro foi elaborado ao longo de pouco mais de duas décadas, precisamente entre os anos de 1913 e 1934, época marcada por uma significativa efervescência cultural, com a fundação das revistas *Orpheu*, *Águia* e *Presença*, e o advento das vanguardas modernistas portuguesas, e também por muita turbulência nos campos político e social. Para que se possa entender integralmente o sentido dessa obra e o seu significado para o contexto histórico-cultural português desse período, deve-se recuar um pouco no tempo, no sentido de compreender alguns de seus antecedentes.

O dia 11 de janeiro de 1890 é marcado por um fato bastante lastimável e mesmo humilhante para a imagem de Portugal enquanto Nação. Trata-se do episódio do *Ultimatum*, em que a Inglaterra, através do primeiro-ministro, Lord Salisbury, enviou às autoridades de Portugal um memorando que exigia a retirada das forças militares portuguesas que ocupavam a região compreendida entre Moçambique e Angola, na África. O fato de Portugal ter incluído essa região no chamado Mapa Cor-de-Rosa, demarcando seu domínio sobre aquelas terras, provocou a reação do Império Britânico, que colocou as autoridades portuguesas de joelhos, ao não somente exigir a imediata retirada das tropas lusitanas da área em causa, mas também **ao ameaçar uma ofensiva bélica contra o país ibérico, seu antigo aliado.**

⁸ Conjunto de reflexões filosóficas que buscam desenvolver uma explicação racional da realidade, partindo da experiência, mas ultrapassando-a, de forma a chegar a realidades que a transcendem.

No plano interno, o fato de o governo português ceder à afronta britânica foi visto por aqueles que se opunham à monarquia como uma vergonhosa submissão, o que resultou em fortes críticas ao rei Carlos I e na derrubada do primeiro-ministro de Portugal. O período que segue será assinalado por uma forte crise financeira e pelo enfraquecimento do poder monárquico. Nesse período de profunda instabilidade, o rei Carlos I sofrerá um atentado homicida no meio da rua, deixando o trono ao filho, Manuel II, que será destituído no dia 5 de outubro de 1910, com a Implantação da República em Portugal.

Com a República, vêm a elaboração de uma nova Constituição, a composição de um novo hino nacional, a criação de uma nova bandeira e de uma nova moeda. Nos campos cultural e artístico, os novos ventos republicanos permitiram a inflorescência de um importante movimento denominado “Renascença Portuguesa”, formado por um grupo de intelectuais empenhados na promoção da cultura nacional por meio da construção de bibliotecas, da fundação de universidades populares, da realização de cursos e palestras e que se movia em torno da revista *Águia*, cujo primeiro número foi publicado em 1910. A figura central desse movimento é o poeta e ensaísta Teixeira de Pascoaes, responsável pela elaboração, em 1914, do manifesto que lançou as bases do que veio a se chamar o movimento do Saudosismo, programa literário e filosófico que tem a “saudade” como elemento definidor da identidade portuguesa.

Na perspectiva de Pascoaes, a saudade está presente nas manifestações mais profundas da alma portuguesa, representando uma espécie de ânsia poética dos sujeitos por uma existência perfeita do ponto de vista moral, ético e espiritual. Trata-se, com efeito, de criar uma metafísica baseada no jeito de sentir e de pensar dos portugueses, o que condiz com o espírito patriótico da época republicana. Em Pascoaes, a saudade converte-se em consciência poética e filosófica:

Representa, portanto, a raça lusitana na sua expressão subjetiva; é o seu íntimo perfil eterno e original. O povo português criou um sentimento susceptível de se tornar um alto critério orientador. (PASCOAES, 1988, p.110)

A partir de certo sentimentalismo existencial, em que a Pátria é tomada como um indivíduo alargado, a saudade é erigida como um signo que une o sentimento patriótico e a religiosidade. De acordo com Eduardo Abranches de Soveral (1995/1996), o nacionalismo metafísico de Pascoaes, baseado na ideia da saudade, é influenciado por um feixe de perspectivas ideológicas que passam pelo individualismo romântico, pelo evolucionismo das espécies de Charles Darwin e pela filosofia de Nietzsche, filósofo que levou a teoria darwinista para o campo da cultura,

aplicando-a no contexto dos povos. É a partir dessa fusão entre biologia e cultura que, segundo Soveral (1995/1996), tornou-se possível falar numa alma e num espírito natural de um povo. Nessa esteira, a saudade é assumida em Pascoaes como a marca definidora do povo português, ou seja, como um sentimento e uma maneira de ser que facilmente atingem, nos portugueses em geral, um nível de intensidade que não alcança em outras culturas.

Apesar de ter iniciado sua carreira literária nas páginas da revista *Águia*, criada pelos intelectuais saudosistas da “Renascença Portuguesa”, Fernando Pessoa afasta-se, na maior parte de sua obra, do viés conservador e passadista desse grupo. Contudo, o projeto sebastianista de *Mensagem* converge, em alguns pontos, com a perspectiva saudosista, sobretudo no que diz respeito ao esforço para dar expressão universal à cultura lusitana a partir de uma cosmovisão mística. Como os saudosistas, Pessoa também procura dar uma resposta às questões de seu tempo a partir de uma arte de caráter metafísico, principalmente em *Mensagem* e em sua poesia ortônima de modo geral. Tanto o Saudosismo de Pascoaes quanto o Sebastianismo de Pessoa, em seu livro épico, são modos propositivos (ou proativos) de lidar artisticamente com a crise social, cultural, econômica e política de Portugal nas primeiras décadas do século XX.

O Supra-Camões e a transfiguração d’*Os Lusíadas*

No ensaio “A Nova Poesia Portuguesa”, publicado por Pessoa em 1912, na revista *Águia*, ele profetiza que está para surgir, em breve, um grande poeta que relegará para segundo plano Luís de Camões, autor d’*Os Lusíadas*. Ao comparar a História da literatura portuguesa com a da inglesa e a da francesa, a partir de uma concepção que remete ao evolucionismo cultural de Nietzsche, que, em *Assim Falou Zaratustra*, forja o conceito de Super-Homem⁹, Pessoa explica o que vem a ser a sua ideia de um “supra-Camões” (ou Super-Camões):

[...] note-se — para o caso de se argumentar que nenhum Shakespeare nem Vítor Hugo apareceu ainda na corrente literária portuguesa — que esta corrente vai ainda no princípio do seu princípio, gradualmente, porém, tornando-se mais firme, mais nítida, mais complexa. E isto leva a crer que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões. Quem sabe se não estará para um futuro muito próximo a ruidosa confirmação deste deduzidíssimo asserto?

⁹ É a ideia de um novo homem, que, com a morte de Deus, passa a ser o criador de si mesmo, superando em tudo o homem comum e convencional.

Pode objectar-se, além de muita coisa desdenhável num artigo que tem de não ser longo, que o actual momento político não parece de ordem a gerar génios poéticos supremos, de reles e mesquinho que é. Mas é *precisamente por isso* que mais conluível se nos afigura o próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra. (PESSOA, 1980, p. 15)

Para Pessoa (1980), esse poeta do futuro seria capaz de se sobrepor a Camões, considerado o maior poeta português de todos os tempos, aquele que realizou a grande obra épica de exaltação do povo português e de seus feitos mais valorosos, como a descoberta do caminho para as Índias. Além disso, o Super-Camões pessoano seria “capaz de amalgamar a excelência da alma portuguesa, então dispersa e estagnada, assinalando o início de uma nova era de bem-aventurança” (MOISÉS, 1996, p. 21). Ao que tudo indica, Pessoa falava de si mesmo quando se referia ao “supra-Camões”.

Para Eduardo Lourenço (2002, p. 240), o diálogo que Pessoa estabelece com Camões, sobretudo em *Mensagem*, oscila entre amor e ódio, afirmação e negação, aceitação e recusa. Segundo esse crítico, ao passo que Camões “é autor de um poema elevado à categoria de *Bíblia* da Pátria, para Pessoa, *Os Lusíadas* seriam o “álibi supremo” da falsa vida que Portugal estava levando no presente marcado por uma crise generalizada. E foi em razão da imagem grandiosa que a epopeia classicista camoniana engendrou para Portugal que escritores românticos como Almeida Garrett acabaram por estabelecer um “laço consubstancial” entre Camões e a Nação portuguesa. Já Pessoa, prefere seguir na esteira pessimista de Guerra Junqueiro, poeta da fase realista da segunda metade do século XIX, de acordo com o qual a Pátria portuguesa já estaria acabada enquanto realidade histórica empírica e estaria viva apenas “na esperança de uma ressurreição heroica e mítica ao mesmo tempo”.

Ao enveredar por essa linha decadentista e pessimista, torna-se imperativo para Pessoa ressuscitar Portugal e, a um só tempo, sepultar o grande texto onde o ser ideal da Pátria portuguesa subsiste – no caso, *Os Lusíadas*, de Camões –, na medida em que o presente desafortunado de Portugal, empobrecido e humilhado pelo “Império da realidade”, o inglês, precisaria, na concepção do poeta modernista, fazer a sua descida ao túmulo, “como promessa da sua futura e imortal ressurreição” (LOURENÇO, 2002, p. 240). Nessa perspectiva, explica ainda Lourenço (2002): “*Mensagem* será esse túmulo onde *Os Lusíadas* serão sepultados para que sobre a sua morte (e transfiguração) se abra o caminho para aquela Índia que não vem no mapa” (LOURENÇO, 2002, p. 240).

Nesse sentido, com seu livro épico-subjetivo, Pessoa nega Camões para poder, em perspectiva dialética, justamente reafirmar e fazer cumprir a epopeia camoniana ao nível não apenas retórico, mas em termos de significado literário e histórico. Afinal, como afirma Lourenço (2002), para Pessoa, o camoniano império português não passava de um fantasma hamletiano¹⁰ e a fé camoniana, constituída pelo cristianismo da Contra-Reforma, era encarada com horror e indiferença pelo poeta modernista, influenciado que este era pela filosofia nietzscheana anticristã. Trata-se, portanto, no caso de Pessoa, de proceder a uma *desmitologização* do relato camoniano, racionalizando e objetificando a ideia de mito, conforme sugere Jacinto do Prado Coelho (1990).

Orfismo

Distanciando-se, em certa medida, da doutrinação de cunho conservador e tradicionalista dos intelectuais da “Renascença Portuguesa”, liderados pela figura de Pascoaes, em 1915, Fernando Pessoa, juntamente com Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Luís de Montalvor e Santa-Rita Pintor, entre outros, que, como ele, pertenciam a uma geração mais jovem que a dos saudosistas, fundaram a revista *Orpheu*, marco da fundação do Modernismo de vanguarda em Portugal. Conforme Saraiva & Lopes (1996, p. 993), esse primeiro grupo modernista é responsável pela maior renovação poética operada em Portugal ao longo do século XX. A esse respeito, destaca o crítico Álvaro Cardoso Gomes (2015, p. 3):

foi a revista que trouxe para o cenário cultural português a marca registrada ou a essência do movimento modernista: o espírito refinado, místico, esotérico que, sem dúvida alguma, lhe explica as origens simbólico-decadentistas. É preciso também referir a ideia de ruptura com a tradição, com o meio burguês e mesmo o princípio de subversão dessas influências simbólico-decadentistas.

Nesse contexto, marcado pela liberdade criadora e por certo individualismo e heterodoxia artísticos, Fernando Pessoa funda sozinho algumas das mais importantes vanguardas do Modernismo em Portugal, como o Futurismo (na faceta do seu heterônimo Álvaro de Campos), o Paulismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo. A indagação ocultista em torno de uma “relação que existe entre as intuições de um mundo de absolutos e a realidade relativa” está presente, sobretudo, em sua poesia ortônima, marcada pela inquietude do Modernismo órfico (GOMES, 2015, p. 5).

¹⁰ Referente à peça *Hamlet*, de William Shakespeare, em que o protagonista volta e meia depara-se com o fantasma do pai assassinado.

Aliás, como o próprio nome da revista indica, esse primeiro Modernismo português é inspirado na figura mitológica de Orfeu, que, no mito grego, é o artista (poeta e músico) que realiza a catábase, ou seja, que desce ao Hades (o mundo dos mortos) para resgatar sua amada Eurídice. A poesia órfica, portanto, é caracterizada pela indagação em torno do mistério e das realidades ocultas. Daí, o notório interesse de Pessoa pelos estudos sobre “mediunidade e Espiritismo, Astrologia e Maçonaria, Teosofia, Antroposofia, Rosacruzianismo e outras formas de investigação esotérica”, de acordo com Moisés (1996, p. 37).

Por conta desse Ocultismo e esoterismo, em *Mensagem*, a interiorização da matéria épica resultará em uma linguagem estática que, em vez de justificar a História enquanto conjunto de acontecimentos, como ocorre na épica tradicional, confirma-se como manifestação de estados ou estágios do processo de revelação órfica, segundo Eduardo Lourenço (2002). Na medida em que a História “só existe enquanto floresta de símbolos”, isto é, “enquanto texto já eternamente cifrado”, no livro órfico de Pessoa, ela é irreal enquanto acontecimento externo, e só adquire sentido quando iluminada pela luz do misticismo que insufla a obra (LOURENÇO, 2002, p. 244). Aliás, é nessa perspectiva que também se justifica a alteração do título do livro, realizada por Pessoa antes da publicação: de *Portugal*, nome que materializa a identidade histórica da Pátria, para *Mensagem*, que, em sentido religioso, significa o conteúdo de uma revelação, um ensinamento, em suma, uma profecia.

Estrutura da obra

Mensagem é uma obra que chama a atenção pela organicidade, ou seja, pela relação intrínseca entre suas partes. É composta por parenta e quatro poemas, distribuídos em três seções: “Brasão”, “Mar Português” e “O Encoberto”. Em um artigo escrito por Pessoa em 1935, acerca da recepção de *Mensagem* em Portugal, o poeta destaca essa organicidade do livro: “Publiquei em Outubro passado, pus à venda, propositadamente, em 1 de Dezembro, um livro de poemas, formando realmente um só poema, intitulado *Mensagem*” (PESSOA, 1996, p. 433).

As três partes do livro representam as etapas da evolução do Império Português: nascimento, realização e declínio. Nesse sentido, observa-se que a estrutura de *Mensagem* obedece à cronologia histórica: a primeira parte – “Brasão” – vai da origem de Portugal até o início das Grandes Navegações, em que ocorre o processo de definição da nacionalidade portuguesa e a expansão do território; a segunda parte – “Mar Português” – está centrada nas conquistas marítimas e, portanto, no apogeu do Império; na terceira – “O Encoberto” –, o poeta debruça-se inteiramente sobre a figura de D. Sebastião, vinculando o desaparecimento ou “encobrimento” do monarca à fase de decadência e desintegração da Pátria.

Quanto à métrica e à versificação, *Mensagem* caracteriza-se por uma grande variedade de formas, ritmos e cadências, o que condiz, na concepção de Moisés (1996), com a multiplicidade de vozes poéticas presentes na obra. Em seu *Roteiro de Leitura* do livro pessoano, o autor destaca os seguintes elementos formais: a) predomínio de poemas curtos, com, no máximo, 5 estrofes; b) predomínio absoluto de quadras ou quartetos (estrofes de 4 versos), mas com algumas variações, como sextilhas, quintilhas, tercetos etc.¹¹; c) simetria estrófica no plano do mesmo poema; d) prevalência do verso decassílabo (de 10 sílabas), com algumas variações de poema para poema; e) ocorrência de rimas na maioria dos poemas, em geral, alternadas.

Nas páginas que seguem, procedemos à análise das três referidas seções, procurando elucidar os elementos mais importantes dos textos poéticos que as compõem.

Brasão

Na primeira parte de *Mensagem*, que traz referências aos mitos e personagens históricas das origens do país até a fase do reinado de D. Sebastião, cada subseção corresponde a um dos símbolos do brasão que representa a nobreza de Portugal: “Os campos”, “As quinas”, “A coroa”, “O timbre”. Segundo Moisés (1996, p. 53), no brasão de armas de Portugal, o campo externo, onde se encontram os castelos, “representa a defesa e proteção da nação”. No centro do brasão, representando também o núcleo da primeira fase da História de Portugal, situam-se as quinas, que simbolizam “a essência do espírito português, religioso e cristão desde a origem”. Na mitologia católica, as quinas simbolizam as cinco chagas de Cristo. São o Sinal da Cruz. Em Portugal, conta-se a lenda do Milagre do Ourique, em que D. Afonso Henriques, fundador histórico e primeiro rei do país, ao ter uma aparição em sonho de Cristo ferido por suas cinco chagas, determina que o brasão português tenha em seu centro as quinas que representam, a um só tempo, o Sinal da Cruz e os cinco reis vencidos nas guerras que deram origem a Portugal. Nesse sentido, a Pátria tem tanto uma fundação baseada na conquista e fortificação dos domínios senhoriais quanto uma origem religiosa, isto é, de justificação divina.

Os Campos

Na subseção “Os campos”, o poema relativo ao primeiro campo, “O dos castelos”, de linguagem objetiva e impessoal, em terceira pessoa, traz uma imagem personificada de Portugal e indica a posição geográfica do país na Europa, de quem é o rosto a fitar para “O Ocidente, futuro do passado”. Esse gesto de Portugal, olhando para onde se localiza o Oceano Atlântico e de costas para o continente europeu, de-

11 Estrofes de seis, cinco e três versos, respectivamente.

fine o seu destino como Nação que se notabilizará no mundo por se lançar ao mar, de onde virá suas maiores conquistas. O poema referente ao segundo campo, “O das quinas”, de conteúdo religioso, complementa essa ideia acerca do fado¹² português, ao exaltar a existência trágica como forma suprema para alcançar a glória: “Cumpra-se a glória com desgraça”. Além disso, em tom de ensinamento ou de preceito, a voz lírica desse texto, também em terceira pessoa, salienta que a verdadeira conquista acontece fora do tempo de nossa própria vida terrena, visto que consiste em uma conquista da alma, que é eterna: “A vida é breve, a alma é vasta: / Ter é tardar”. Disto, é exemplar a figura de Cristo, que, como arremata a última estrofe, é ungido por Deus como Seu filho por ter-se oposto à Natureza, o que indica o valor do sacrifício. Com efeito, se iluminarmos o poema relativo ao primeiro campo, “O dos castelos”, com o aspecto modelar ou edificante deste último, o mar vislumbrado por Portugal, no primeiro, pode ser compreendido como um ganho futuro que é metafísico e espiritual. Segundo Jacinto do Prado Coelho (1990, p. 51), o “olhar sem alvo definido, olhar típico de Mensagem” diz respeito à busca pelas “potências do invisível” que, no livro de Pessoa, seriam responsáveis por fecundar a realidade.

Os Castelos

Em “Ulisses”, poema relativo ao primeiro d’ “Os castelos”, na subseção com esse nome, ressalta-se a natureza ambígua do mito. A ideia contida no verso “O mito é o nada que é tudo” sugere o duplo aspecto do mito como potencialidade do que não é real, mas que tem poder para criar sentidos e alicerçar novas realidades. Na mesma estrofe, os versos seguintes condensam duas formas mitológicas de conhecimento – a pagã e a cristã: O mesmo sol que abre os céus / É um mito brilhante e mudo – / O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo”. Na mitologia egípcia, a imagem do disco solar representa o corpo do deus Rá, o Deus Sol, aquele que nasce todas as manhãs e morre todas as noites, ininterruptamente. Ora, também o Deus cristão, através da figura de Cristo, assume-se como divindade revelada a partir do ciclo de morte e ressurreição. Na Cruz, o corpo morto de Cristo é, paradoxalmente, luminoso porque é o elemento de revelação da Verdade.

A segunda estrofe refere-se mais diretamente ao mito de Ulisses, guerreiro e navegador grego, protagonista da *Odisseia*, de Homero, que, segundo uma lenda romana, seria o fundador de Lisboa (antiga Olisipo ou Olisipóna = Ulisseia): “Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou. / Por não ter vindo foi vindo / E nos criou”. A fundação da cidade que veio a se tornar a atual Lis-

¹² Termo utilizado em Portugal para se referir ao “destino”.

boa, capital do país, remonta aos tempos do Império Romano, na região conhecida como Lusitânia¹³. Portanto, a referência a esse mito aponta para um Portugal que ainda não existe como tal, anterior ao seu nascimento como Nação, isto é, antes da ideia de uma identidade nacional portuguesa específica. Desse modo, o poeta antecipa, nesse poema, a ideia que perpassa todo o livro: a de *um Portugal por cumprir-se, um país a vir a ser*. Por fim, na última estrofe, são destacados o poder da lenda no sentido de “fecundar” a realidade e a perspectiva decadentista do poeta em relação à vida, que, para ele, é “metade de nada”, porque morre, diferentemente do mito, que, apesar de ter raízes na irrealidade, se imortaliza. Com este poema, também caracterizado por linguagem objetiva, em terceira pessoa, junta-se aos aspectos histórico e religioso da origem de Portugal, simbolizados pelos castelos e pelas quinas, respectivamente, o elemento mitológico pagão da fundação do país, a partir da figura de Ulisses.

Os poemas relativos ao segundo e ao terceiro castelos, “Viriato” e “O Conde D. Henrique”, respectivamente, evocam o caráter instintivo e involuntário do herói. Em um, o sujeito poético dirige-se da seguinte forma a Viriato (181 a. C. - 139 a. C.), chefe militar da Lusitânia que, por volta do século II a. C, liderou o povo contra o domínio romano na Península Ibérica: “Vivemos, raça, porque houvesse / Memória em nós do instinto teu”. Como se já existisse em Viriato o germe do que viria a ser o homem português, o poeta o define como a “Luz que precede a madrugada”, a “antemanhã” da Nação portuguesa. No outro texto, o sujeito poético estabelece interlocução com o Conde D. Henrique, senhor feudal da Borgonha (região da França) que foi para a Península Ibérica para lutar contra os mouros nas Cruzadas e lá, no início do século XII, expandiu seus domínios e fundou o Condado Portucalense, que mais tarde deu origem ao Reino de Portugal: “À espada em tuas mãos achada / Teu olhar desce. / ‘Que farei eu com esta espada?’”. Nestes versos, que compõem a segunda estrofe do poema, corrobora-se a ideia contida na primeira estrofe no sentido de que o herói cumpre involuntária e inconscientemente a vontade de Deus.

Já no poema referente ao quinto castelo, “Dom Afonso Henriques”, o sujeito do poema identifica-se, pelos indicativos da primeira pessoa do plural (“nos”, “nossa”), com o povo de Portugal, ao se dirigir à personagem histórica que é o fundador oficial do país, o “Pai” da Nação portuguesa, como é dito no primeiro verso: “Pai, foste cavaleiro. / Hoje a vigília é nossa. / Dá-nos o exemplo inteiro / E a tua inteira força!” D. Afonso Henriques (1108-1185), denominado “O Conquistador”, é o nobre cavaleiro que criou, com sua espada, o Reino de Portugal, ao lutar primeiramente contra a própria mãe, Dona Tereza de Aragão (D. Tareja), após a morte de seu pai,

¹³ A lenda da fundação de Lisboa por Ulisses é retomada por Camões no Canto VIII d’*Os Lusíadas*, através da fala de uma personagem: “Ulisses é, o que faz a santa casa / À Deusa que lhe dá língua facunda; / Que se lá na Ásia Tróia insigne abraça, / Cá na Europa Lisboa ingente funda.” (CAMÕES, 2000, p. 342)

o conde D. Henrique de Borgonha, e depois contra o rei de Leão e Castela, Afonso VII, que queria exercer hegemonia sobre a Península Ibérica, conseguiu estabelecer a autonomia do país.

Pode-se comparar a conduta modelar de D. Afonso Henriques, nesse poema de *Mensagem*, ao de “D. João, o Primeiro”, evocado no poema I referente ao sétimo castelo: “Mestre, sem o saber, do Templo / Que Portugal foi feito ser, / Que houveste a glória e deste o exemplo / De o defender”. D. João I (1357-1433), filho bastardo de D. Pedro I, ascendeu ao poder em 1385, após ter lutado para defender o reino depois da morte de D. Fernando I, seu meio irmão, numa guerra de dois anos contra Castela. D. Beatriz, rainha de Castela, era filha do rei português morto, que não deixou herdeiro varão. Ela requeria para si o governo de Portugal, colocando em xeque a independência do país, já que era casada com um rei estrangeiro. Durante essa guerra, D. João I de Portugal participou do assassinato do Conde Andeiro, nobre da Galiza que era aliado de Castela e amante da rainha viúva, D. Leonor Teles, desde a época em que D. Fernando I ainda era vivo. Além disso, juntamente com Nun’Álvares Pereira, chefe militar de quem falaremos mais adiante, ele prepara a defesa do país contra uma possível invasão de Castela e, assim, acaba sendo eleito pelos nobres como rei de Portugal, com forte apoio das camadas populares do país. Ainda criança, fora nomeado pelo pai, D. Pedro I (1320-1367), como Mestre da Ordem de Avis, uma confraria de cavaleiros. Portanto, com seu reinado, foi iniciada em Portugal a chamada dinastia de Avis, marcada pela consolidação da autonomia política do país, pela centralização do poder nas mãos do monarca, pelas primeiras conquistas portuguesas no Norte da África e pela colonização da ilha da Madeira e do arquipélago dos Açores, no Oceano Atlântico.

Entretanto, em *Mensagem*, tanto D. João I quanto D. Afonso Henriques, ao serem concebidos como figuras exemplares de heroísmo patriótico, não recebem holofotes sobre seus feitos materiais, pois até mesmo os detalhes da narrativa história são suprimidos dos poemas do livro. Na verdade, o que importa para Fernando Pessoa é o papel místico, praticamente santo, desses heróis: o nome de D. João I é a eterna chama que repele a sombra no altar (a “ara”) interno da alma portuguesa do poeta; D. Afonso Henriques é aquele que tem “A bênção como espada, / A espada como bênção”, o que reforça o caráter de missão místico-religiosa ligado ao papel do herói.

Também são exaltadas como símbolos da fundação do país as figuras femininas que geraram alguns dos principais guerreiros de Portugal. “D. Tareja” (? –1130), mãe de Afonso Henriques, é cantada no poema relativo ao quarto castelo como “Mãe de reis e avó de impérios”. Mãe daquele que fundou a Nação, ela seria a avó de Portugal, conforme o poema. É dela, beatificada como uma espécie de interessora que reza e vela pelo país, que deve (re)nascer o Portugal por vir:

Dê tua prece outro destino
 A quem fadou o instinto teu!
 O homem que foi o teu menino
 Envelheceu.

Mas todo vivo é eterno infante
 Onde estás e não há o dia.
 No antigo seio, vigilante,
 De novo o cria!
 (PESSOA, 1972, p. 28)

No poema II referente ao sétimo castelo, “Dona Filipa de Lencastre” (1360-1415), esposa de D. João I, faz par com o marido, homenageado no poema I dessa parte. A ela, que foi mãe de alguns dos principais heróis e sábios portugueses, denominados por Camões como a “Ínclita Geração” (geração célebre, ilustre), Pessoa consagra como “Humano ventre do Império, / Madrinha de Portugal”, reforçando, mais uma vez, o papel espiritual das figuras que participam do panteão de *Mensagem*. Aliás, alguns dos poemas que fazem parte do livro de Pessoa são justamente em homenagem à prole da referida rainha: D. Duarte, o Infante D. Pedro (Regente de Portugal), D. Henrique (da Escola de Sagres) e D. Fernando (o “Infante Santo”), como veremos em breve.

Por fim, ainda na subseção “Os castelos”, no poema sexto, de teor narrativo e em terceira pessoa, “D. Dinis” (1261-1325), o famoso “Rei Trovador”, pressente o Império que haverá de se cumprir em Portugal no rumor dos pinhais evocados em sua conhecida cantiga de amigo “Ai flores, ai flores do verde pino”, confirmando o tom profético do projeto pessoano em *Mensagem*:

É o rumor dos pinhais que, como um trigo
 De Império, ondulam sem se poder ver.
 [...]
 E a fala dos pinhais, marulho obscuro,
 É o som presente desse mar futuro,
 É a voz da terra ansiando pelo mar.
 (PESSOA, 1972, p. 31)

A ideia do mar como o invisível, apenas adivinhado no som dos pinhais – aliás, pinhais que também não são vistos, mas apenas ouvidos – reforça a perspectiva ocultista da visão pessoana em *Mensagem*.

Não é demais lembrar, ainda, que D. Dinis é conhecido como um dos reis medievais que incentivou as ordens de cavaleiros no país, prestando apoio à Ordem de Sant'Iago e salvando a Ordem dos Templários (quando esta foi extinta pelo Papa Clemente), ao recriá-la com o nome de Ordem de Cristo, além de ser grande impulsionador da agricultura e da cultura letrada em Portugal. Este ponto é importante para entendermos como o aspecto ambivalente das personagens históricas, ao encamparem missões que são, a um só tempo, mundanas e religiosas, determina o seu apreço e a sua exaltação no livro épico de Pessoa.

Cabe ainda destacar que, embora não tenhamos respeitado essa sequência em nossa análise, observa-se que, nos poemas da subseção “Os castelos”, que trata das figuras relacionadas à fundação ou nascimento de Portugal, Pessoa segue rigorosamente a cronologia histórica. Passemos, agora, à subseção seguinte: “As quinas”.

As quinas

A subseção “As quinas” foi estruturada por Pessoa a partir de um jogo em que os poemas, através de sua configuração enunciativa, parecem posicionar cada personagem por eles evocada numa disposição idêntica à que cada quina possui visualmente no brasão heráldico de Portugal: “D. Duarte, Rei de Portugal” tem como contraface “D. Pedro, Regente de Portugal” e “D. Fernando, Infante de Portugal” contrapõe-se a “D. João, Infante de Portugal”, com “D. Sebastião, Rei de Portugal” ao centro. Portanto, nessa parte do livro, a primeira quina dialoga com a terceira e a segunda, com a quarta, cada uma em posição diametralmente oposta em relação à outra. E todas elas convergem para o sentido da quinta quina (referente a D. Sebastião), detentora do signo maior da missão mística que é abordada em todas as demais. Como em um jogo de cartas no qual o valor de cada figura depende de sua posição em relação às que são colocadas diante de si na mesma jogada, os poemas referentes às quinas trazem questões em torno do papel e do destino de cada personagem, tanto na História portuguesa quanto no projeto messiânico de Pessoa, a partir de seu posicionamento em relação às outras figuras convocadas para o diálogo.

Ademais, em todos os poemas dessa subseção, a voz lírica assume a primeira pessoa do singular (“eu”), identificando-se como a fala da própria personagem que dá título ao poema. Certamente, isso tem a ver com o caráter espiritual e religioso

das quinas, tanto no brasão de armas de Portugal quanto no livro de Pessoa, em que a fala direta e íntima dos heróis evocados nesta parte intensifica o teor místico da aventura proposta: uma verdadeira incursão na alma portuguesa.

Em seu estudo sobre a obra de Fernando Pessoa, Jacinto do Prado Coelho (1990) aponta dois tipos de heróis em *Mensagem*: aqueles que agem por instinto, como Viriato e o Conde D. Henrique, e aqueles que agem voluntariamente, como “unidade moral que se opõe ao mundo”. É este o caso de “D. Duarte, Rei de Portugal”, que, no poema referente à primeira quina, é aquele que se criou pela própria missão (“Meu dever fez-me, como Deus ao mundo”), cumprindo o seu dever contra o Destino e tendo por recompensa apenas a ideia de tê-lo cumprido: “Cumpri contra o Destino o meu dever. / Inutilmente? Não, porque o cumpri” (PESSOA, 1972, p. 37). D. Duarte (1391-1438), filho primogênito de D. João I e de D. Filipa de Lencastre, dará continuidade ao projeto centralizador de seu pai e ao programa de expansão marítima português, sob influência de seu irmão, o Infante D. Henrique, responsável por impulsionar a indústria de navegação no país. Seu reinado foi consagrado como um dos momentos mais gloriosos das conquistas portuguesas através do mar, como, por exemplo, o dobramento do Cabo do Bojador, em 1434, pelo navegador Gil Eanes.

“D. Pedro, Regente de Portugal”, poema referente à terceira quina, opõe à figura de D. Duarte, referida na primeira quina, a ideia de uma fidelidade ao dever que é marcada também pelas demandas do ser e que não depende de se ser agraciado pela sorte: “Dúplice dono, sem me dividir, / De dever e de ser — // Não me podia a Sorte dar guarida / Por não ser eu dos seus. / Assim vivi, assim morri, a vida, / Calmo sob mudos céus, / Fiel à palavra dada e à ideia tida”. O Infante D. Pedro (1392-1449), referido no poema, é o segundo filho de D. João I e D. Filipa de Lencastre, dentre aqueles que chegaram à vida adulta¹⁴, sendo mais novo apenas que D. Duarte, o sucessor do pai no trono. Reconhecido como um dos príncipes mais cultos de seu tempo, notável por traduzir autores clássicos como Cícero, Sêneca e Virgílio, D. Pedro lutou com o pai e os irmãos na conquista de Ceuta e, por esse feito, recebeu de D. João I o ducado de Coimbra e outros senhorios. Apesar de ser contrário à continuação das conquistas bélicas de Portugal no norte da África, era favorável à expansão marítima e auxiliou seu irmão, o Infante D. Henrique, nos assuntos ligados aos Descobrimentos. Lutou contra os mouros na região do Oriente Médio e, após a morte de D. Duarte, foi Regente de Portugal e tutor de Afonso V, herdeiro de D. Duarte, sendo fiel ao seu papel até o sobrinho completar a maioridade e poder assumir a coroa. Por conta de conspirações políticas, foi morto na Batalha de Alfarrobeira pelas tropas do próprio D. Afonso V, a quem educou e preparou para a sucessão.

¹⁴ D. João I e D. Filipa de Lencastre tiveram oito filhos, mas os dois primeiros, uma menina e um menino, morreram ainda na infância.

No poema de Pessoa, salienta-se a postura abnegada e leal de “D. Pedro, Regente de Portugal”, aquele que tinha tudo para ser um grande rei e que foi reconhecido por uma regência marcada por muitas reformas e avanços importantes para o país, e que aceitou de bom grado o seu papel no Império; um papel menor, mas não menos importante. Em *Mensagem*, a nobreza de alma dessa personagem advém do valor espiritual de sua existência, que não era baseada na mera conquista material (“Indiferente ao que há em conseguir / Que seja só obter”). Sua dessemelhança em relação a D. Duarte é fundamental, pois, embora ambos tenham honrado o seu dever cumprindo a vontade divina, tiveram destinos diferentes.

Em “D. Fernando, Infante de Portugal”, poema relativo à segunda quina, a noção de sacrifício e de entrega à causa do Império, que seria também a de Deus, assume um aspecto verdadeiramente dramático: “Deu-me Deus o seu gládio porque eu faça / A sua santa guerra. / Sagrou-me seu em honra e em desgraça”. Ao sentido trágico da missão, tipicamente cristão, no caso da personagem evocada neste texto, une-se a perspectiva da “febre de Além”, uma das chaves principais do projeto épico-místico pessoano em *Mensagem*: “E esta febre de Além, que me consome, / E este querer grandeza são seu nome / Dentro em mim a vibrar”. Estes versos afirmam a interiorização do divino (o nome de Deus) pelo sujeito poético – que, no caso, identifica-se como o próprio D. Fernando, Infante de Portugal – , ao se dizer penetrado pela ânsia de Além e de grandeza; uma grandeza em sentido muito mais místico do que material, visto que justificada pela “santa guerra”.

O Infante D. Fernando (1402-1443) é outro filho de D. João I. Foi um homem conhecido por sua vasta cultura, recusando-se, em 1436, ser nomeado cardeal pela Igreja. Como seu pai, também foi Mestre da Ordem de Avis. Em 1436, juntamente com seu outro irmão, o Infante D. Henrique, convenceu o rei de Portugal, D. Duarte, a fazer uma expedição bélica a Tânger, cidade portuária do Marrocos, no Norte da África, no intuito de conquistar aquele importante ponto estratégico na rota de expedição marítima. Todavia, as forças portuguesas foram derrotadas pelos muçulmanos e o Infante D. Fernando foi mantido como refém. Como condição para a sua libertação, os inimigos exigiram a restituição de Ceuta, cidade marroquina que estava sob domínio português desde 1415, no reinado de D. João I, além de um tratado de paz entre Portugal e o Marrocos. No ano de 1438, as autoridades portuguesas, após reunirem-se em conselho, decidiram por não ceder às exigências dos mouros, o que condenou D. Fernando a continuar prisioneiro. As várias tentativas para libertá-lo foram fracassadas e, em 1443, ele faleceu na prisão, na cidade de Fez, no Marrocos. Por conta de seu sofrimento e sacrifício em nome dos interesses da Pátria, D. Fernando ficou conhecido como o “Infante Santo”.

Em *Mensagem*, explora-se o sentido dessa beatitude ou santidade do herói, ao apresentá-lo como aquele que luta com o “gládio” (espada) de Deus. Sua luta, com efeito, é no terreno do sobrenatural, do místico, iluminada pela bênção divina: “Pôs-me as mãos sobre os ombros e doirou-me / A fronte com o olhar”. Sua conquista não é no campo físico, mas nos amplos territórios da alma: “Cheio de Deus, não temo o que virá, / Pois, venha o que vier, nunca será / Maior do que a minha alma”. Trata-se, portanto, de uma luta metafísica.

Em contraponto à figura de D. Fernando, o “Infante Santo”, encontra-se a de “D. João, Infante de Portugal”, no poema referente à quarta quina, em que o sujeito poético, identificando-se como a própria personagem histórica evocada no título do texto, coloca-se como alguém de seus pares, que tinham grandes almas: “Não fui alguém. Minha alma estava estreita / Entre tão grandes almas minhas pares, / Inutilmente eleita, / Virgemente parada”. Em razão do jogo dialógico estabelecido por Pessoa na subseção “As quinas”, pode-se considerar esse sentido da personagem em relação aos seus contemporâneos e, ao mesmo tempo, em relação às outras personagens que se encontram, como ele, nessa parte do livro. O Infante D. João (1352-1397), como se pode perceber a partir do tom do poema em que ele é referido, encarna, em *Mensagem*, quase uma espécie de anti-heroísmo, na medida em que se coloca como um homem de “alma estreita”, o que remete, certamente, ao fato de que sua vida foi marcada pela ambição fracassada de subir ao trono.

“D. João, Infante de Portugal”, é filho de D. Pedro I e Inês de Castro, a amante galega deste príncipe português que foi assassinada a mando do pai dele, o rei Afonso IV, em 1355. Ele era, de um lado, meio-irmão do Rei D. Fernando I, filho de D. Pedro I com D. Constança Manuel, e, de outro, de D. João I, Mestre de Avis, seu xará, que era filho bastardo de D. Pedro I. A vida dessa personagem é marcada por diversas peripécias e por acontecimentos que se distanciam da ideia de um caráter épico:

Casou em segredo com D. Maria Teles, o que enfureceu a irmã desta (casada com D. Fernando), D. Leonor Teles, que não queria ver a sua irmã no trono na casualidade de D. João se tornar rei. D. Leonor provocou o assassinio da irmã pelo marido, ao sugerir a D. João, ambicioso, que lhe tinha reservado o casamento com a sua filha, D. Beatriz, o lhe proporcionaria um acesso quase direto ao trono. Perseguido depois por D. Leonor Teles, que não tencionava cumprir o dito e queria eliminar um pretendente à coroa, refugiou-se em Castela, onde se casou com D. Constança, filha de Henrique II. Participou no cerco castelhano a Elvas. (INFANTE D. JOÃO, 2021)

Durante do interregno ocorrido entre 1383-1385, após a morte do rei D. Fernando I, que, como foi dito anteriormente, não tinha herdeiro masculino, o Infante D. João foi tido como o herdeiro natural do trono de Portugal, já que seu outro irmão, D. Dinis, que não era bem quisto no país, vivia desterrado em Castela. Entretanto, o Infante D. João, mesmo gozando de popularidade e respeito junto ao povo e à nobreza de Portugal, e mesmo tendo articulado os meios que estavam a seu alcance, nem sempre louváveis, para subir ao poder, foi frustrado em seu intento. Com a morte do rei D. Fernando I, várias figuras entraram na disputa pela coroa portuguesa. Uma dessas figuras era o rei de Castela, também chamado João I, que, tendo ficado viúvo, foi quem se casou com D. Beatriz, filha de D. Fernando I, e entrou em guerra contra Portugal para requerer os direitos da esposa. Por conta de o Infante D. João ser um dos rivais pela disputa do trono português e residir naquele momento justamente em Castela, onde se casara pela segunda vez, o rei castelhano mandou-o para a prisão em Salamanca, em que permaneceu até sua morte. De fato, foi D. João I, Mestre de Avis, que, após vencer a luta contra a invasão dos castelhanos e defender, junto às autoridades portuguesas, a tese de que o Infante D. João e seu irmão D. Dinis teriam traído a Pátria portuguesa durante batalhas anteriores ao favorecer os castelhanos, foi eleito ao trono de Portugal, em 1385.

Contudo, no poema de Pessoa, o Infante D. João, assim como os demais protagonistas das quinas, é considerado como alguém que também carrega em si o espírito português, caracterizado por uma ânsia que, nesse texto de *Mensagem*, volta-se tanto para um *ter* quanto para um *ser* tudo (ou nada):

“Porque é do português, pai de amplos mares, / Querer, poder só isto: / O inteiro mar, ou a orla vã desfeita — / O todo, ou o seu nada”. Com efeito, “D. João, Infante de Portugal é essencialmente português porque ousou, ainda que por meios questionáveis, ser/ter tudo ou nada, algo de extrema relevância para a perspectiva íntima do livro pessoano.

É interessante também o fato de que, em *Mensagem*, três das quinas homenagearem infantes de Portugal, ou seja, aqueles herdeiros que jamais chegaram a ser reis do Império português, em razão de sua posição na linha de sucessão. Em Portugal, infante é o príncipe que não tem direito ao trono, seja por não ser o primogênito ou por alguma quebra de legitimidade. Justamente nessa parte em que se ressalta a essência do espírito português, “As quinas”, o viés ocultista da obra é ressaltado por meio de personagens que representam *os que não chegaram a ser, os que não foram* e que, portanto, permanecem por cumprir-se, fomentando a ideia metafísica de *um Portugal por vir* e de um Império outro que se projeta para o futuro.

A última quina da subseção, representando a que é central no brasão, e intitulada “D. Sebastião, Rei de Portugal”, traz um elogio da loucura do herói em sua busca por grandeza, numa referência à insensatez do jovem rei que foi para *o front* de guerra em Alcácer Quibir, mesmo sem ter sua sucessão assegurada, pois ainda não havia se casado e não tinha filhos. No poema, a voz mítica de D. Sebastião diz que é a loucura, e não a sorte, quem dá a grandeza. Afinal, como vimos no poema anterior, relativo ao Infante D. João, a grandeza, no contexto de *Mensagem*, significa grandeza de alma. E afirma a sua convicção (sua “certeza”) ao se dirigir para o campo de batalha, definido, em termos místicos neo-simbolistas, como “o areal”: “Louco, sim, louco, porque quis grandeza / Qual a Sorte a não dá. / Não coube em mim minha certeza; / Por isso onde o areal está / Ficou meu ser que houve, não o que há”. Aqui, o “areal” ou deserto indica tanto a paisagem do Norte da África, onde D. Sebastião foi abatido, quanto a imagem da própria morte, do desconhecido.

A distinção entre um “ser que houve” (o de D. Sebastião antes de morrer) e de um ser “que há” (o do rei que permanece vivo como uma entidade sobrenatural) reforça o caráter messiânico do livro de Pessoa, baseado na ideia de D. Sebastião como “O Encoberto”, como, aliás, será explorado na última parte de *Mensagem*. No poema relativo à quinta quina, a voz de D. Sebastião parece brindar, com as seguintes palavras, todas as demais figuras heroicas (os “outros”) que, na subseção em causa, simbolizam o espírito português, com as quais compartilha sua loucura: “Minha loucura, outros que me a tomem / Com o que nela ia. / Sem a loucura que é o homem / Mais que a besta sadia, / Cadáver adiado que procria?” Por conta do tom interlocutório desses versos interrogativos, o aspecto visionário da loucura sebastianista, enquanto algo que aponta para o Além e que, portanto, justifica a aventura portuguesa no mundo, valeria, certamente, como provocação ao Portugal da época de Fernando Pessoa.

A Coroa

“A coroa”, embora constitua um símbolo de soberania e realeza, não é representada, no poema correlato, por uma figura da nobreza, mas pelo poema “Nun’Álvares Pereira”, referente a um militar de origem plebeia que obteve o reconhecimento dos nobres, recebendo títulos e terras por seu brilhantismo como estrategista de guerra durante o período de grande instabilidade em que Portugal lutou contra os castelhanos em razão da disputa pelo trono após a morte de D. Fernando I. Nun’Álvares Pereira (1360-1431) foi nomeado por D. João I, Mestre de Avis, assim que este assumiu a coroa, como Condestável do Reino (primeiro dignitário ou chefe do exército). E terminou sua vida como monge no Convento do

Carmo, após repartir todos os seus bens e títulos entre os descendentes. No poema dedicado a essa personagem histórica, Pessoa exalta o duplo papel de guerreiro e santo exercido por Nun'Álvares, uma espécie de sucessor do Rei Artur das novelas de cavalaria, de quem teria recebido a espada Excalibur, como sugere o poema. Ele ficou conhecido ainda em vida como o “Santo Condestável” e é identificado, no texto do poema, com o próprio ser, igualmente mítico, de Portugal:

Que auréola te cerca?
É a espada que, volteando,
Faz que o ar alto perca
Seu azul negro e brando.

Mas que espada é que, erguida,
Faz esse halo no céu?
É Excalibur, a unvida,
Que o Rei Artur te deu.

Esperança consumada,
S. Portugal em ser,
Ergue a luz da tua espada
Para a estrada se ver!
(PESSOA, 1972, p. 45)

No poema, a coroa real é substituída pela “auréola”, o círculo dourado que paira sobre a cabeça de uma figura santa, simbolizando o seu resplendor espiritual, o que reforça a referida duplicidade do herói como guerreiro e santo, ao mesmo tempo. Segundo Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (2009), a coroa representa um dom que vem do alto e, com sua forma circular, indica a perfeição, unindo, naquele que a carrega sobre a cabeça, o que está embaixo e o que está em cima, o terreno e o celeste, o humano e o divino. Além disso, simboliza o acesso a uma posição elevada e a forças superiores. De acordo com os mesmos autores, a auréola elíptica em torno da cabeça é uma imagem solar que possui o sentido de coroa real e indica a luz espiritual de corpos ressuscitados ou, ainda, a vocação exclusiva ao espiritual, a abertura da alma. Quanto à espada luminosa de Nun'Álvares, esta pode ser comparada, nesse contexto, ao gládio resplandecente do Infante D. Fernando, em uma das quinas de *Mensagem*. Enquanto a espada de D. Fernando lhe ilumina o caminho, numa espécie de ascese¹⁵, enchendo-o do sentimento de Deus e de coragem,

15 Conjunto de exercícios (oração, meditação, afastamento dos prazeres do mundo etc.) que visam ao aperfeiçoamento espiritual.

Nun'Álvares, que é a coroa do escudo, o próprio ser de Portugal, em sua santidade ("S. Portugal em ser"), é quem deve erguer a luz de sua espada para que se possa enxergar a estrada do futuro. Assim, em *Mensagem*, busca-se no passado a iluminação que irá orientar o presente e ajudar a entrever o tempo por vir.

Observe-se ainda que, no poema em questão, o sujeito poético estabelece interlocução com a personagem referida no texto, o que quebra a impessoalidade do discurso.

O Timbre

Em um brasão heráldico, o timbre é a insígnia que marca os graus da nobreza. No escudo tradicional português, o timbre é representado por um dragão. Em *Mensagem*, Pessoa substituiu esse dragão por um grifo, um animal mitológico que tem cabeça e asas de águia e tronco e patas de leão. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2009), ao participar da simbologia da águia e do leão, ao mesmo tempo, o grifo parece redobrar a sua natureza solar. Ele participa da terra (o poder terrestre do leão) e do céu (a energia celeste da águia), simbolizando a natureza humana e divina do Cristo. Além disso, esse símbolo evoca a dupla qualidade divina de força e sabedoria. Com efeito, tal signo corrobora a ambivalência dos heróis convocados em todo o livro de Pessoa e, em especial, na subseção "O Timbre", em que cada um dos três poemas aí dispostos representa uma das partes do lado águia do grifo: "A cabeça do grifo", "Uma asa do grifo", "A outra asa do grifo". O fato de a parte leão do grifo ter ficado de fora do plano dos poemas indica não apenas uma ênfase, mas uma verdadeira supervalorização do aspecto espiritual ou transcendente do símbolo em questão, em detrimento dos aspectos ligados ao aspecto natural ou terrestre.

Tal característica relativa à imagem do grifo pode ser observada até mesmo na postura sobrelevada a partir da qual, nos três poemas da subseção "O Timbre", os heróis contemplam o "globo", o "limite do mar e da terra" e "os países conquistados", respectivamente. Em tal posição, os protagonistas colocam-se fora do plano terreno e assumem uma perspectiva que é muito mais mítica do que real. Nesse sentido, a leitura mais plausível que se pode fazer de tais poemas é aquela que considera, em primeiro lugar, o sentido simbólico e metafísico dos elementos materiais ou naturais neles referidos. Assim é que, o "trono" em que "D. Henrique, Infante de Portugal", está sentado, "Com seu manto de noite e solidão", consiste em um trono metafórico que representa o poder espiritual desse homem que foi o grande idealizador e fomentador das atividades ligadas às viagens marítimas em seu país. Nunca tendo sido, de fato, imperador ou rei, o Infante D. Henrique

(1394-1460) é consagrado no poema em razão de seu visionarismo, como homem que enxergou para além de seu tempo, e cujas ideias e ações foram extremamente relevantes para mudar o curso da História de Portugal e do mundo, com o advento das Grandes Navegações: “O único imperador que tem, deveras, / O globo mundo em sua mão”. Leia-se, aqui, o “mundo” em seu sentido místico ou metafísico.

Com essa mesma chave metafórica, podemos ler também os outros dois poemas seguintes. Assim como “D. Henrique, Infante de Portugal”, os textos “D. João, o Segundo” e “Afonso de Albuquerque” apresentam linguagem impessoal, em terceira pessoa, com teor narrativo. Do alto de um “promontório”, de uma “alta serra”, “D. João, o Segundo”, “fita além do mar”, vislumbra “O limite da terra a dominar / O mar que possa haver além da terra”. Nessa posição, nos píncaros de uma montanha diante do mar e do céu, onde o mundo é, portanto, “vário”, nesse lugar em que as três dimensões se avizinham, o protagonista teria o poder de, com seus braços humanos, rasgar o véu que separa esses planos. Nessa perspectiva, mais uma vez, confirma-se o papel visionário do herói português, que é o de desvendar mundos desconhecidos e, em se tratando de *Mensagem*, tais mundos têm sentido simbólico, e não meramente físico. Note-se que, no poema em questão, como nos demais de *Mensagem*, a importância histórica de D. João II (1455-1495), neto de D. Duarte I e bisneto de D. João I, da dinastia de Avis, que será conhecido por grandes conquistas no plano da expansão marítima, como o dobramento do Cabo das Tormentas (atual Cabo da Boa Esperança) por Bartolomeu Dias e as viagens de reconhecimento da costa ocidental africana por Diogo Cão, não é mencionada, a não ser unicamente pelo nome da personagem, que dá título ao texto, o que ajuda a intensificar o sentido interiorizado, subjetivo e metafórico do poema.

De modo semelhante, em “Afonso de Albuquerque”, referente ao conquistador português que idealizou um império no Oriente e, nas primeiras décadas do século XVI, durante o governo de D. Manuel I, foi responsável por estender os domínios portugueses na Índia, o seu papel como grande desbravador só é evocado para reafirmar o caráter português de “querer tanto”: “Não pensa em vida ou morte, / Tão poderoso que não quer o quanto / Pode, que o querer tanto / Calcara mais do que o submisso mundo / Sob o seu passo fundo”. Além disso, Albuquerque, em sua posição ativa, tipicamente portuguesa, seria aquele que “desdenha” o Império que vem “do chão”, visto que o que lhe importa é a grandeza que vem do alto: “Três impérios do chão lhe a Sorte apanha. / Criou-os como quem desdenha”. Saliencia-se, ainda, no texto pessoano, o caráter trágico dessa portuguesa sina, que é o de também ver tudo que o há no mundo, inclusive, a injustiça: “De pé, sobre os países conquistados / Desce os olhos cansados / De ver o mundo e a injustiça e a sorte”. Afinal, essa é também a condição de quem vê do alto, mas com humanos olhos.

Por isso é tão importante, para a consubstanciação do sentido trágico que Pessoa, em *Mensagem*, confere às personagens míticas e históricas, o aspecto humano e subjetivo de que elas são imbuídas nos poemas.

Mar Português

Na segunda parte de *Mensagem*, *Mar Português*, que representa a realização de Portugal como Império, a perspectiva órfica, baseada no visionarismo (o olhar para o Além), e na ideia de sacrifício, é consubstanciada a partir da imagem dos navegadores responsáveis pelo passado glorioso do país como uma das mais importantes potências do período das Grandes Navegações, também eles perpassados pela concepção mística e mítica da pena pessoana. Nessa seção, novamente aparece a figura de D. Henrique, um dos grandes empreendedores da expansão marítima durante o século XV, no poema intitulado “O Infante”, em que o herói é colocado como o agente de uma causa que é divina, ao realizar a sua obra, qual seja, a de descobrir toda a terra, fazendo, assim, cumprir-se o mar. Entretanto, assim que se alcançou a conquista das terras d’Além Mar, desfez-se o Império, como diz o poema, numa referência à brevidade do apogeu de Portugal ao longo do século XVI, marco do Sebastianismo: “Quem te sagrou criou-te português. / Do mar e nós em ti nos deu sinal. / Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez. / Senhor, falta cumprir-se Portugal!”. No último verso, dirigindo-se a Deus, o sujeito poético – aqui identificado com o próprio poeta – reitera, mais uma vez, a ideia de um Portugal por realizar-se e que precisa ser cumprido, agora, em termos metafísicos.

Ao voltar-se para o passado glorioso português, aquele passado exaltado por Camões na epopeia quinhentista *Os Lusíadas*, que tem como protagonista a figura de Vasco da Gama, Pessoa vai encontrar, na imagem dos navegantes – o próprio Gama, Bartolomeu Dias, Diogo Cão, Fernão de Magalhães –, o exemplo de heroísmo daqueles que enfrentaram o desconhecido, superaram imensos perigos e, ainda por cima, instauraram o ideal português de ordenação do mundo, num gesto civilizatório. Nesse viés metafísico e ocultista pessoano, trata-se, na acepção de Eduardo Lourenço (2002), de criar uma realidade a partir do nada, por meio de uma “dialética da ausência”, já que a única realidade verdadeiramente fecunda seria a mítica, como pudemos ver no poema “Ulisses”, da subseção “Os Castelos”. No poema “Horizonte”, da seção “Mar Português”, evoca-se essa paradoxal criação a partir do que está ausente:

O sonho é ver as formas invisíveis
Da distância imprecisa, e, com sensíveis

Movimentos da esperança e da vontade,
Buscar na linha fria do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte —
Os beijos merecidos da Verdade.
(PESSOA, 1972, p. 58)

Soma-se a esse gesto visionário, impulsionado pelo “sonho” – essa outra forma de denominar a “ânsia” e a “saudade” próprias do espírito português – , a ação que por mãos humanas concretiza a obra, compreendendo que aquilo que o homem faz, embora imperfeito, é sempre no sentido de realizar a obra maior, a de Deus, como se observa no poema “Padrão”, referente à figura do marinheiro Diogo Cão, que se celebrizou, na segunda metade do século XV, por criar o procedimento de instaurar o padrão nas localidades onde aportava com sua esquadra. O padrão é uma lápide, pedra ou coluna com inscrições que assinalam a passagem do navegante por uma região: “A alma é divina e a obra é imperfeita. / Este padrão sinala ao vento e aos céus / Que, da obra ousada, é minha a parte feita: / O por-fazer é só com Deus”. Em Diogo Cão, declarado “Eu” poético desse texto de *Mensagem*, Pessoa realça a consciência sobre o sentido de infinitude da obra sonhada (a divina), esse “porto sempre por achar”.

“Mostrengo”, poema que, como o episódio do Gigante Adamastor¹⁶, d’*Os Lusíadas*, se refere a uma criatura mitológica do mar que representa os graves perigos enfrentados pelos nautas portugueses, traz, assim como na epopeia camonianiana, a autoafirmação do herói lusitano no confronto com um dos maiores obstáculos de sua aventura, que, no caso, configura-se em *Mensagem* em termos de uma ameaça personificada. Trata-se de um texto de estrutura cênica, com teor dramático, pois se caracteriza pelo diálogo entre o “Mostrengo” e um marinheiro anônimo que responde em nome do rei de Portugal, D. João II:

“De quem são as velas onde me roço?
De quem as quilhas que vejo e ouço?”
Disse o mostrengo, e rodou três vezes,
Três vezes rodou imundo e grosso,
[...]

Três vezes do leme as mãos ergueu,

16 Na obra de Camões, o Gigante Adamastor, figura da mitologia greco-latina representa os perigos marítimos enfrentados pelas naus portuguesas no Cabo das Tormentas (atual Cabo da Boa Esperança, na África do Sul), onde muitos navegantes de Portugal perderam suas vidas em naufrágios no período das Grandes Navegações.

Três vezes ao leme as reprendeu,
 E disse no fim de tremer três vees:
 “Aqui ao leme sou mais do que eu:
 Sou um Povo que quer o mar que é teu;
 E mais que o mostrengo, que me a alma teme
 E roda nas trevas do fim do mundo;
 Manda a vontade, que me ata ao leme,
 De El-Rei D. João Segundo!”

A voz do navegante que responde não por si, mas em nome da coletividade portuguesa, liderada pela figura do rei, que era o representante legítimo de Deus durante a Idade Média, confirma a coragem de sua gente. Em outros textos da mesma seção, tal coragem e ousadia, por parte de um povo que enfrentou todas as tormentas e perigos marítimos em busca de expandir seus territórios por quase todos os continentes da Terra, é recompensada pela redenção dos heróis do mar, como na “Ascensão de Vasco da Gama”, em que “Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra / Suspendem de repente o ódio da sua guerra / E pasmam” diante da alma do “Argonauta” que sobe aos céus, o que afirma a sobreposição da vontade humana sobre a natureza. Esta, enquanto convulsão do caos, acaba por ceder ao ideal de ordenação do herói português, como vimos no poema relativo a Diogo Cão.

No poema “Fernão de Magalhães”, equivocam-se os Titãs, entidades da natureza, ao dançar comemorando a morte do grande navegador conhecido pela primeira viagem de circum-navegação, entre 1519 e 1521, descobrindo lugares “nunca d’antes navegados” e ajudando a redesenhar definitivamente o *mapa mundi*; o mesmo homem que dá nome ao Estreito situado no extremo-sul do Chile e que batizou o Oceano Pacífico. Celebram os Titãs a morte do herói que se atrevera a “cingir” a mãe Terra, porém, diz o poema, mal sabem eles que este homem ainda comanda sua esquadra (a “armada”) do alto de sua ausência: “Dançam, nem sabem que a alma ousada / Do morto ainda comanda a armada, / Pulso sem corpo ao leme a guiar / As naus no resto do fim do espaço: / Que até ausente soube cercar / A terra inteira com seu abraço”¹⁷. Eis, mais uma vez, a ideia de uma potência do que está ausente ou morto.

Já o “Epitáfio de Bartolomeu Dias”, consagra o herói morto no Cabo das Tormentas, que poucos anos antes ele fora o primeiro navegador a ultrapassar, tornando possível o périplo de Vasco da Gama até as Índias, em 1498: “Jaz aqui, na pequena praia extrema, / O Capitão do Fim. Dobrado o Assombro, / O mar é

¹⁷ Fernão de Magalhães (1480-1521) morreu durante a sua viagem de circum-navegação numa emboscada promovida por nativos no arquipélago das Filipinas, ao se envolver em guerras tribais. Sua viagem foi patrocinada pelo rei da Espanha, Carlos V.

o mesmo: já ninguém o tema! Atlas, mostra alto o mundo no seu ombro”. A comparação a Atlas, o deus da mitologia greco-latina condenado a carregar o globo sobre os ombros, Dias é exaltado como homem que possibilitou a expansão dos limites do mundo conhecido, pelo seu feito de dobrar o Cabo que durante séculos foi considerado o fim do mundo. Como sugerem os poemas “D. João, o Segundo”, da subseção “O Timbre”, e “Ocidente”, da seção “Mar Português”, foram as mãos de Portugal (uma como “ação” e a outra como “destino”) que desvendaram o mundo que hoje conhecemos: “A mão que ao Ocidente o véu rasgou, / Foi alma a Ciência e corpo a Ousadia / Da mão que desvendou. // Fosse Acaso, ou Vontade, ou Temporal / A mão que ergueu o facho que luziu, / Foi Deus a alma e o corpo Portugal / Da mão que o conduziu”. Aqui, a referência ao “véu” da realidade remete aos conhecimentos de Teosofia, corrente esotérica em que a “ilusão do mundo físico”, ou seja, a crença no sentido de que as coisas são separadas umas das outras, é considerada a partir da imagem do “véu de Maya”.

Em face de todos os heróis que tiveram suas vidas sacrificadas pela causa dos Descobrimentos, imortalizando o nome de Portugal na História Universal, o sujeito poético pessoano, no poema “Mar Português”, justifica a aventura lusitana no mar pelo sentido espiritual dessa jornada:

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.
(PESSOA, 1972, p. 70)

Os demais poemas da seção – “Os Colombos”, “A Última Nau” e “Prece” – reforçam os ideais do Saudosismo e do Sebastianismo. Em “Os Colombos”, expresso na primeira pessoa do plural (“nós”), identificando-se o sujeito poético com a coletividade portuguesa, ressalta-se a singularidade do espírito lusitano no que diz respeito à união entre idealismo e ação histórica: “Outros haverão de ter / O que houvermos de perder. [...] // Mas o que a eles não toca / É a Magia que evoca / O Longe e faz dele história”. “A Última Nau”, por sua vez, destaca o caráter paradoxal do mito do Sebastianismo, calcado na ideia de uma esperança que surge no momento de crise extrema, com a decadência do Império, na imagem de um “sol” que surge por trás da “névoa”, mais uma vez, confirmando aquela dialética da ausência

de que falava Eduardo Lourenço (2002): “Ah, quanto mais ao povo a alma falta, / Mais a minha alma atlântica se exalta / E entorna, / E em mim, num mar que não tem tempo ou espaço. / Vejo entre a cerração teu vulto baço / Que torna”, em que parece óbvia a ideia do “mar” como metáfora da alma ou do inconsciente do sujeito. Por fim, em “Prece”, o sujeito poético pessoano, situado no tempo presente, em que só restam o “silêncio hostil”, o “mar universal” e a “saudades”, dirige-se a Deus em súplica para que a “vida” novamente se erga das “cinzas” que a ocultaram e para que novamente o Império se cumpra, em um outro nível, eminentemente metafísico: “Dá o sopro, a aragem — ou desgraça ou ânsia —, / Com que a chama do esforço se remoça, / E outra vez conquistemos a Distância — / Do mar ou outra, mas que seja nossa!” Assim, o caráter simbólico, mítico e místico da *Mensagem* pessoana é mais uma vez corroborado.

O Encoberto

Os Símbolos

A seção “O Encoberto”, de *Mensagem*, refere-se ao declínio ou desintegração do Império português através do culto poético ao mito do Sebastianismo, como forma paradoxal de renascimento a partir das cinzas, tal como já foi sugerido, de certa forma, por outros poemas das seções anteriores, por meio da chamada dialética da ausência (LOURENÇO, 2002). Os três poemas de número ímpar (I, III e V) da subseção “Os símbolos” centram-se na figura de D. Sebastião. No poema I, intitulado “D. Sebastião”, o rei desaparecido dirige-se aos portugueses em tom de promessa:

Esperai! Caí no areal e na hora adversa
 Que Deus concede aos seus
 Para o intervalo em que esteja a alma imersa
 Em sonhos que são Deus.

Que importa o areal e a morte e a desventura
 Se com Deus me guardei?
 É O que eu me sonhei que eterno dura,
 É Esse que regressarei.
 (PESSOA, 1972, p. 81)

Nesse texto, a imagem do “areal”, simbolizando a “morte” e também a crise (“hora adversa”, “desventura”) é concebido a partir de um ponto de vista positivo, como condição espiritual necessária à imersão no divino por meio do “sonho”. Tomando-se a forma da palavra, “a-real” também pode ser interpretado como o *não real*, o *irreal*. Aqui, morte e sonho, carregados de sentido simbólico, são termos sinônimos, na medida em que ambos se referem a um processo de transubstanciação do sujeito: “É O que eu me sonhei que eterno dura, / É Esse que regressarei”. Nessa perspectiva, a figura de D. Sebastião assume, em *Mensagem*, uma conotação diferente da que recebe no Sebastianismo tradicional e cristão, ganhando um sentido metafórico e subjetivo. De acordo com Carlos Felipe Moisés (1996, p. 86), no livro de Pessoa, não há a crença sebastianista no sentido de que a promessa do regresso de D. Sebastião aconteceria de cima para baixo por obra do sobrenatural (“d. Sebastião regressaria, do além, para conceder felicidade plena e vida eterna a seus fiéis”). Trata-se, na verdade, de uma visão acerca da potencialidade do que está oculto, com base na ideia de que “no plano histórico, nada ainda chegou ao seu pleno desenvolvimento. E talvez nunca chegue...” Assim, no Sebastianismo pessoano, a evolução para o estágio superior, de que a figura de D. Sebastião é a metáfora mais rica, acontecerá de baixo para cima ou de dentro para fora: “Esse estágio – associado, por analogia, ao mito, ao divino e ao sobrenatural – não está do lado de lá, mas dentro de cada um, latente, adormecido”.

É assim que, em “O Desejado”, o sujeito poético dirige-se a D. Sebastião na segunda pessoa e, comparando-a a Galaaz, o herói das novelas de cavalaria a quem se atribui a busca do Santo Graal (o cálice em que José de Arimateia teria colhido o sangue de Cristo), concebe-o em sua virtualidade: “Onde quer que, entre sombras e dizeres, / Jazas, remoto, sente-te sonhado, / E ergue-te do fundo de não-seres / Para teu novo fado!”

Essa potencialidade do que está oculto é expressa também no poema “O Encoberto”, a partir dos símbolos da Ordem Rosa Cruz:

Que símbolo fecundo
Vem na aurora ansiosa?
A Vida, que é a Rosa.

Que símbolo divino
Traz o dia já visto?
Na Cruz, que é o Destino,
A Rosa, que é o Cristo.
Que símbolo final

Mostra o sol já desperto?
 Na Cruz morta e fatal
 A Rosa do Encoberto.
 (PESSOA, 1972, p. 87)

As ordens Rosa Cruz são organizações místicas e esotéricas, como algumas confrarias maçônicas, herdeiras de tradições alquímicas e cabalísticas, e baseadas em rituais de iniciação. De acordo com o conhecimento rosacruciano, cujo símbolo principal é uma cruz decorada por uma ou mais rosas, a Cruz é o símbolo masculino e espiritual da energia divina em seu poder de fecundação e criação, enquanto a Rosa é o signo feminino portador do “ovo cósmico”. No poema de *Mensagem*, evoca-se esse duplice papel do símbolo, que conserva as duas faces da essência divina, para manifestar poeticamente o seu poder de transubstanciação ou transformação, já que o símbolo traz em si o criado e o incriado, o passado e o futuro, presentificando-se em sua plena potência ou fecundidade. Além disso, trata-se, para Pessoa, sobretudo nessa terceira parte de *Mensagem*, de profetizar um Sebastianismo que deve funcionar em termos de uma superação subjetiva de obstáculos, dos quais a crucificação da Rosa é o símbolo, no caminho que o homem deve trilhar para o Alto.

Em *Mensagem*, o Sebastianismo define-se em termos de sentimento e inconsciência, de que o sonho é a linguagem mais profícua. Assim, “O Quinto Império” será daquele que sonha e que faz do sonho (sinônimo de “saudade” e “descontentamento”) a chama de sua existência: “E assim, passados os quatro / Tempos¹⁸ do ser que sonhou, / A terra será teatro / Do dia claro, que no atro / Da erma noite começou”. Nesse poema, a referência a “quem é feliz”, como aquele que “vive em casa”, “Contente com o seu lar”, mas que é “triste” e tem a vida apenas como uma duração cronológica (“Vive porque a vida dura”), sem o “descontentamento” (leia-se “saudade”) que aprofunda e alarga as dimensões da alma, pode referir-se, no plano histórico, aos ingleses, povo que, nas primeiras décadas do século XX, é detentor do “Quinto Império material” e real. Já em “As Ilhas Afortunadas”, fala-se da voz que se ouve em sonho e que vem das terras “Onde o Rei mora esperando”. O sonho, como visão fragmentada de algo, é representado pela própria imagem da ilha.

Os Avisos

Na subseção “Os Avisos”, Pessoa dialoga diretamente com os outros textos da tradição sebastianista que influenciaram o projeto de *Mensagem* – as *Trovas*

¹⁸ “os quatro Tempos”: referência aos impérios anteriores ao Quinto, na perspectiva espiritual proposta por Pessoa, que é diferente das interpretações tradicionais que se fizeram acerca da profecia bíblica de Daniel. Os quatro impérios espirituais definidos pelo poeta são estes: Grécia, Roma, Cristandade e Europa.

do *Bandarra*, de Gonçalo Eanes Bandarra, e *História do Futuro*, do Padre António Vieira – e, por fim, registra a sua inscrição nessa tradição com um poema metalinguístico sem título em torno do seu próprio Sebastianismo e do gesto de escrever o livro em causa. Nos três poemas dessa subseção, o poeta assume a própria voz, na primeira pessoa do singular.

Em “O Bandarra”, Pessoa reconhece o profeta de Trancoso como um “plebeu” comparável a Cristo que, embora não tenha sido “nem santo nem herói”, foi consagrado com o Sinal divino: “Este, cujo coração foi / Não português mas Portugal”. Com estes versos, o poeta modernista reitera a ideia de um *Portugal íntimo*, introjetado na alma (no “coração”) de seu povo. “António Vieira”, escritor e orador jesuíta português que cresceu no Brasil durante o século XVII, no poema em sua homenagem, é exaltado por sua célebre grandeza retórica como “Imperador da língua portuguesa”. A esse mestre da eloquência e do raciocínio vigoroso e lógico, pautado na construção frásica complexa, de efeitos persuasivos sutis, Pessoa atribui o segundo aviso sebastianista, favorecido pela amplidão de pensamento de Vieira, este que, para o poeta de *Mensagem*, “Foi-nos um céu também”: “No imenso espaço seu de meditar, / Constelado de forma e de visão, / Surge, prenúncio claro do luar, / El-Rei D. Sebastião”.

O terceiro aviso seria o próprio livro épico-místico escrito por Pessoa:

Escrevo meu livro à beira-mágoa.
Meu coração não tem que ter.
Tenho meus olhos quentes de água.
Só tu, Senhor, me dás viver.

Só te sentir e te pensar
Meus dias vácuos enche e doura.
Mas quando quiserás voltar?
Quando é o Rei? Quando é a Hora?
(PESSOA, 1972, p. 93)

Este texto é o único presente em *Mensagem* que não tem título. Segundo Moisés (1996, p. 58), deveria chamar-se ‘Fernando Pessoa’, mas o poeta não está interessado em que a obra tenha um cunho pessoal”. Com isso, ratifica-se a concepção consciente e racional do mito sebastianista por Pessoa, a partir de um viés ficcional em que a assunção de uma voz na primeira pessoa do singular, como

ocorre no poema acima, por mais que possa ser considerada como um elemento lírico que interfere na configuração épica do livro, tornando-o híbrido quando ao gênero literário, não deve ser tomado como mero gesto confessional, na medida em que estamos falando de um poeta que foi paradigmático quanto à ficcionalização do “Eu” poético. Nesse viés, é possível, inclusive, na esteira do crítico Joel Serão (*apud* Eduardo Lourenço, 2002), compreender a personagem de D. Sebastião como máscara poética do próprio Pessoa, em um paralelo com o projeto heteronímico que o poeta desenvolveu magistralmente em sua obra lírica. Partindo dessa ideia, pode-se considerar o projeto sebastianista e saudosista de *Mensagem* como um processo poético de revelação daquilo que, no ensaio “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, Pessoa profetizou como o surgimento de um “supra-Camões”.

Os Tempos

No poema “O Quinto Império”, da subseção “Os Símbolos”, Pessoa menciona os “quatro Tempos” anteriores ao advento do Quinto Império a ser governado por Portugal: “Grécia, Roma, Cristandade, / Europa — os quatro se vão / Para onde vai toda idade”. Entretanto, “Os Tempos” a que se refere o título da última subseção do livro são relativos à própria situação de Portugal como ser que espera a redenção com a volta mítica do Rei desaparecido. Assim, os poemas dessa parte da obra reiteram a perspectiva de *Mensagem* como obra que, embora tenha como base mitos e personagens da História portuguesa, está centrada muito mais, por conta de seu “nacionalismo místico”, na projeção do futuro do que numa volta fiel ao passado. Para Carlos Felipe Moisés (1996), tal característica faz com que essa obra de Pessoa seja diferente da maioria dos poemas épicos tradicionais, tornando-a uma “epopeia *sui generis*”:

Daí o tom enigmático da maior parte dos poemas. Pessoa encara os acontecimentos do passado como *sinais* misteriosos, que devem ser decifrados a fim de entrever neles, por antecipação, o que ainda está por acontecer. Assim como o astrólogo, por exemplo, percorre o firmamento tentando “ler” na linguagem cifrada dos astros o seu significado simbólico, Pessoa vê a História igualmente como linguagem cifrada, que ele procura interpretar, visionariamente, como se fosse um poeta com alma de profeta. (Uma das designações antigas do poeta, aplicável no caso a Fernando Pessoa, é vate, que significa exatamente “aquele que vaticina”.) (MOISÉS, 1996, p. 75)

É a ideia de “passado do futuro”, presente no primeiro poema de Mensagem, “O Dos Castelos”. Por conta desse caráter profético de tipo singular, baseado no esoterismo ocultista, é que, de acordo com Lourenço (2002), observa-se em *Mensagem* a ênfase nos estágios do processo de autorrevelação e de salvação órfico-gnóstico¹⁹. Simbolicamente, portanto, os cinco poemas dessa subseção da obra – “Noite”, “Tormenta”, “Calma”, “Antemanhã” e “Nevoeiro” – podem ser tomados como representações de cada uma dessas etapas. Por meio de uma alegoria, o poema “Noite” destaca a condição de aprisionamento do homem português do presente, o qual, despojado de seu “Poder” e “Renome”, não é mais aquele que, como agente da vontade divina, enfrenta a imensidão do oceano, para onde se volta “Com fixos olhos rasos de ânsia”. Em um trocadilho com a expressão idiomática “olhos rasos d’água”, esse verso une os dois sentidos da “saudade”: o desejo e o pranto.

Porém, no poema seguinte, em que a ânsia ou saudade portuguesa é definida em termos de um “poder ser”, de uma “inquietação” que “do fundo nos soergue” e, ainda, como “O desejar poder querer”, é dessa “Tormenta” da alma que, como “relâmpago” em meio à tempestade, surge um laivo de esperança, “farol de Deus”. E, após a tempestade, a “Calma”: no terceiro poema da série, volta a ideia da “ilha afortunada”, visitada em sonho em um dos poemas da subseção “Os Símbolos”, e que agora o sujeito poético pressente no som das ondas marítimas, assim como D. Dinis pressente o mar no “rumor dos pinhais”: “Ilha próxima e remota, / Que nos ouvidos persiste, / Para a vista não existe”. A “Calma”, entretanto, não advém de uma visão ou de uma certeza sobre esse lugar desejado, mas, sim, desse presentimento onírico e do anseio sebastianista, que, em *Mensagem*, traduz-se em questionamento:

Haverá rasgões no espaço
Que dêem para outro lado,
E que, um deles encontrado,
Aqui, onde há só sargaço,
Surja uma ilha velada,
O país afortunado
Que guarda o Rei desterrado
Em sua vida encantada?
(PESSOA, 1972, p. 101)

Já em “Antemanhã”, poema que dialoga com “O Mostrengo”, da seção “Mar Português”, define-se alegoricamente um quarto estágio do processo de autorrevelação órfica como “A madrugada do novo dia, / Do novo dia sem acabar”. Nesse estágio, Portugal, sujeito que espera o momento de revelar-se a si mesmo o seu novo ser, é identificado como “Aquele que está dormindo / E foi outrora Senhor do Mar”, numa atitude passiva, contrária à postura do português anônimo que, em “Os Mostrengo”, confrontou a criatura do mar, afirmando sua coragem patriótica. Do ponto de vista da interpretação histórica, pode-se tomar esse segundo “mostrengo” não mais como o grande obstáculo da jornada marítima dos Descobrimentos, mas como a imagem do aviltamento de Portugal por obra da Inglaterra no final do século XIX, com o episódio do Ultimato. Contudo, não se pode esquecer que, de acordo com a concepção ocultista pessoana, naquele que dorme (“dormente”), a criação futura encontra-se em potência.

Por fim, em “Nevoeiro”, o poeta finaliza o livro reforçando a ideia da indefinição da identidade portuguesa: “Tudo é incerto e derradeiro. / Tudo é disperso, nada é inteiro. / Ó Portugal, hoje és nevoeiro...” Entretanto, como faz parte da mesma concepção a ideia de que é da treva que brota a luz e de que o vago pode ser tomado como condição de infinitas possibilidades, é diante desse tempo de incerteza que o sujeito poético anuncia: “É a hora!” Com efeito, ao estabelecer Portugal com um ser por cumprir-se, Pessoa erige um pensamento que toma o nacionalismo como problema, e simplesmente como uma resposta pronta. De todo modo, é dessa consciência crítica ou *sobre a crise* que se pode partir para a ação, inclusive, inscrevendo a *Mensagem* do livro no agora, no presente histórico e cultural de sua época.

Considerações finais

Embora projete para o futuro a realização histórico-cultural do país lusitano, a *Mensagem* de Fernando Pessoa garantiu a Portugal a possibilidade de se cumprir em termos de obra. Não se trata, porém, de uma obra política, baseada em um nacionalismo unívoco e autoritário, como o que estava em voga na ocasião em que o poeta publicou o seu livro, por artes da ascensão do regime fascista de António de Oliveira Salazar, instaurador do Estado Novo (1933-1974). Afinal, Pessoa, através de seu nacionalismo místico, foi deliberadamente contrário ao nacionalismo político de sua época, como atestam vários de seus ensaios, correspondências e parte de sua poesia satírica. Trata-se, no caso de *Mensagem*, de consolidar a *metafísica de uma nova criação do ser português*, a partir da orquestração equilibrada da dialética entre a convulsão caótica da alma portuguesa, de que o “mar” é a metáfora mais veemente, e o esforço de ordenação artística que, através de um magnífico

concerto de vozes míticas, históricas e poéticas, conforma esse tormentoso ser em cosmo ficcional.

Referências:

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2009.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 10. ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1990.
- GOMES, Álvaro Cardoso. O Orpheu e seus mais representativos nomes. *Todas as musas*, São Paulo, v. 6, n. 2, jan./jun. 2015, p. 2-17.
- GNOSE. In: *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/gnose> Acesso em: 28/01/2021.
- HETERÓNIMO. In: *Infopédia* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$heteronimo](https://www.infopedia.pt/$heteronimo) Acesso em: 28/01/2021.
- INFANTE D. JOÃO (1352-1397). In: *Infopédia* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$infante-d.-joao-\(1352-1397\)](https://www.infopedia.pt/$infante-d.-joao-(1352-1397)) Acesso em: 29/01/2021.
- LOURENÇO, Eduardo. *Poesia & Metafísica*. Camões, Antero, Pessoa. Lisboa: Gradiva, 2002.
- MENSAGEM. In: *Infopédia* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$mensagem,1](https://www.infopedia.pt/$mensagem,1) Acesso em: 28/01/2021.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Roteiro de leitura*. Mensagem de Fernando Pessoa. São Paulo: Ática, 1996.
- OCULTISMO. In: *Infopédia* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$ocultismo](https://www.infopedia.pt/$ocultismo) Acesso em: 28/01/2021.
- PASCOAES, Teixeira de. *A Saudade e o Saudosismo*. Dispersos e opúsculos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. p.97-154.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 10. ed. Lisboa: Ática, 10ª ed. 1972.
- _____. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.
- _____. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
- _____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1996.
- _____. *A procura da verdade oculta*. Lisboa: Edições Europa-América, 2008.
- QUADROS, António. *Fernando Pessoa*. Iniciação global à obra. Lisboa: Arcádia, 1982.
- QUINTO IMPÉRIO. In: *Infopédia* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$quinto-imperio](https://www.infopedia.pt/$quinto-imperio) Acesso em: 28/01/2021.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.
- SEBASTIANISMO. In: *Infopédia* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$sebastianismo](https://www.infopedia.pt/$sebastianismo) Acesso em: 28/01/2021.
- SOVERAL, Eduardo Abranches. O nacionalismo metafísico de Teixeira de Pascoaes e a Saudade portuguesa. *Filosofia*. Revista da Faculdade de Letras, Porto, v. 12-13, 1995/1996.
- URIBE, Jorge; SEPÚLVEDA, Pedro. Sebastianismo e Quinto Império. O nacionalismo pessoano à luz de um novo corpus. *Pessoa plural*. v. 1 Providence, 2012

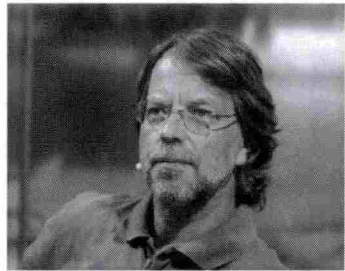
Análise da obra *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, por Henrique Landim¹

“O sonho é o olho da vida”

(Mia Couto)

Mia Couto

Antônio Emílio Leite Couto é o nome do famigerado **Mia Couto**, que nasceu no dia 5 de julho de 1955, na cidade da Beira, na porção central de Moçambique, filho de emigrantes portugueses. Ainda muito jovem, Mia Couto publicou os seus primeiros poemas no *Jornal Notícias da Beira*, aos 14 anos. Primeiramente, como se nota, no início de sua carreira, o escritor deu os seus primeiros passos no campo da poesia para, posteriormente, criar produções em prosa. O seu primeiro livro publicado foi o *Raiz de Orvalho*, de 1983. Em seguida, de maneira bastante poética, trilhou um “novo” caminho com seus contos, tateando outras direções até lançar o seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, de 1992.



No ano de 1972, deixou a Beira, passando a viver em Lourenço Marques, a fim de estudar medicina. Envolveu-se, pouco tempo depois, com o jornalismo, tornando-se, com a independência de seu país, repórter e diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM). Foram mais de 10 anos dedicados ao jornalismo, quando, em 1985, deixou de lado essa carreira. Regressou ao curso superior para formar-se em biologia, especializando-se na área de ecologia. Com isso, se tornou professor de diversas faculdades da Universidade Eduardo Mondlane. Em 1992, conseguiu garantir a preservação de uma importante reserva natural da Ilha de Inhaca.

Mia Couto é um escritor que, visceralmente, discute a identidade em transe do povo moçambicano. É claro que, como um grande autor, transcende o exotismo local, tocando-nos com indagações que perpassam os seres humanos. Ele

escreve e descreve as próprias raízes do mundo, explorando a própria natureza humana na sua relação umbilical com a terra. A sua linguagem, extremamente rica e muito fértil em neologismos, confere-lhe um atributo de singular percepção e interpretação da beleza interna das coisas. Cada palavra

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia e mestre em Teoria Literária pela mesma instituição.

inventada como que adivinha a secreta natureza daquilo a que se refere, entende-se como se nenhuma outra pudesse ter sido utilizada em seu lugar. As imagens de Mia Couto evocam a intuição de mundos fantásticos e em certa medida um pouco surrealistas, subjacentes ao mundo em que se vive, que envolve de uma ambiência terna e pacífica de sonhos – o mundo vivo das histórias. Mia Couto é um excelente contador de histórias. É o único escritor africano que é membro da Academia Brasileira de Letras, como sócio correspondente, eleito em 1998, sendo o sexto ocupante da cadeira nº 5, que tem por patrono Dom Francisco de Sousa².

Mia Couto faz parte de um seleto grupo de artistas, que após a Independência de 1975 buscou a pesquisa do vasto território linguístico de Moçambique. Mergulhou como poucos na luta anticolonialista, com a qual mostrou que é “possível debater situações históricas de crise sem recorrer aos recursos fáceis e obtusos do panfletismo pós-colonial” (RIOS, 2005, p. 108).

Mia Couto, atualmente, pode ser visto como o autor africano mais lido e divulgado no exterior. Em Portugal, por exemplo, é o escritor estrangeiro recordista em vendas de obras literárias. As suas produções foram publicadas em mais de 24 países. O romance *Terra sonâmbula*, publicado em 1992, é considerado pela crítica como um dos melhores livros africanos do século XX.

AS EPÍGRAFES:

Epígrafe I

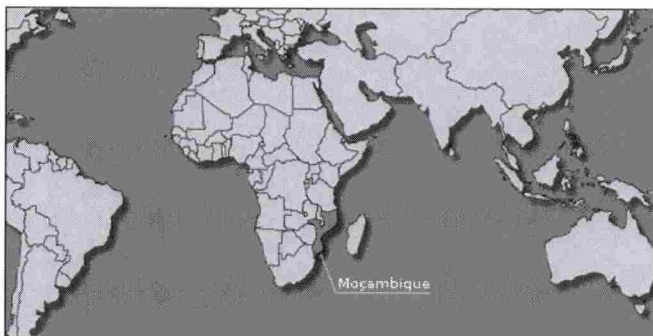
Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho (Crença dos habitantes de Matimati).

Epígrafe II

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro (Fala de Tuahir).

² Informações retiradas do site oficial de Mia Couto disponível em: <http://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes>. Acesso em 23/02/17.

Essas duas epígrafes são atribuídas a personagens ficticiais do romance *Terra sonâmbula*. São eles os habitantes da fictícia Matimati (narração II) e a Tuahir (narração I). A referida “crença” dos habitantes numa terra que fosse sonâmbula está presente na narração I, em que é percebida e vivida por Muidinga e Tuahir, que notam as modificações na paisagem causadas pelo movimento da terra à noite.



Referente à epígrafe de Tuahir, o sonho possui a capacidade de mover a estrada, aspecto comum à primeira epígrafe, na qual se afirma o movimento da terra em função do sonho de seus habitantes. Tudo isso nos leva a pensar na importância da imaginação, que poderia ser uma via reflexiva sobre um futuro melhor. A utopia, nas duas epígrafes, se articula associada à terra, isto é, para haver sonho é necessário um *locus* para que ele se torne real, pois, enquanto “a gente sonhar a estrada permanecerá viva”. Dessa forma, o sonho é o elemento capaz de fazer a vida seguir adiante, nele há a esperança. A guerra, ao contrário, dizima os sonhos, traz consigo o desencanto. Numa terra marcada pelos conflitos, os homens perdem a sua capacidade de sonhar e, às vezes, tornam-se mudos, dado o trauma ocasionado pelos conflitos. Portanto, é o mundo dos sonhos que é buscado na narrativa por meio da fantasia. Muidinga, ao ler os cadernos de Kindzu, mistura a realidade e ficção, vive intensamente cada aventura lida nos cadernos achados. No final da leitura desses cadernos, Muidinga descobre a sua própria identidade.

Epígrafe III

Há três espécies de homens: os vivos, os mortos e os que andam no mar (Platão).

A epígrafe de Platão dialoga com as ações dos personagens da narrativa I e II. Tuahir, quando vivo, pediu para Muidinga que o colocasse dentro de um barco e o empurrasse para o mar, condição associada à dinâmica da vida, a inércia levaria à morte, portanto, navegar é preciso. Na narrativa II, notamos um diálogo entre as imagens

contidas nessa epígrafe e vários personagens como, por exemplo, Taímo, que era pescador, Kindzu, que viajou pelo mar, quando se dirigia ao sul do país, Farida, que vive num barco naufragado, e Assma, que é lançada ao mar numa jangada à deriva.

Numa entrevista dada a Nelson Saúte, Mia Couto fala a respeito do que acredita ser a “missão” de um escritor em seu país:

O escritor moçambicano tem uma terrível responsabilidade: perante todo o horror da violência, da desumanização, ele foi testemunha dos demônios que os preceitos morais contêm em circunstâncias normais. Ele foi sujeito de uma viagem irrepitível pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade. Onde outros perderam a humanidade, ele deve ser um construtor da esperança. Se não for capaz disso, de pouco valeu essa visão do caos, esse Apocalipse que Moçambique viveu (*apud* SECCO, 1999, p. 114).

Os homens que andam no mar são aqueles que nutrem esperança, isto é, são capazes de sonhar. O sonho alimenta a vida, ele é o olho da existência. A ausência da fantasia nos levaria à morte. A terceira epígrafe ilustra essa necessidade do sonho.

A narrativa fantástica

Uma possibilidade para a compreensão da narrativa *Terra Sonâmbula* é relacioná-la ao realismo maravilhoso, também denominado de realismo mágico ou fantástico. Esse termo foi forjado pelo escritor cubano Alejo Carpentier, que no prefácio de sua obra *O reino deste mundo*, de 1949, define o realismo maravilhoso como “uma inesperada alteração da realidade, de uma inabitual ou singular revelação que favorece a apreensão das inadvertidas riquezas da realidade e ampliação das escalas e categorias da realidade” (CARPENTIER, 1966, p.12). Porém, o conceito deve ser usado na obra de Mia Couto com bastante cautela, pois os eventos ali narrados são de natureza do maravilhoso/ fantástico e são incorporados à vida dos personagens de maneira bastante natural, condição que acaba revelando a manifestação do lirismo, uma vez que os fatos narrados fazem parte da existência dos sujeitos e, por isso, não quebram o habitual na vida dos personagens.

Sobre o realismo maravilhoso, escreve Bella Jozef:

[...] a literatura contemporânea abandona a visão realista e a descrição direta do mundo declina. A ficção das últimas décadas se afasta da representação direta da realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real. Cria-se um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso (JOZEF, 2006, p. 181).

A narração de Mía Couto predomina o acentuado jogo imaginário direcionando a narrativa para o insólito³. Os elementos fantásticos presentes em seu romance são provenientes das cosmogonias africanas, podendo ser vistos como traços essenciais no confronto entre a tradição, o fantástico, e o mundo atual, a realidade. Vale dizer que o primeiro se articula como um sustentáculo para que se dê a resistência da população assolada pela guerra. Talvez, por isso, as epígrafes realçam tanto a noção do sonho, aspecto associado ao fantástico.

As vozes narrativas do romance

O romance *Terra sonâmbula* apresenta dois fios narrativos, elemento que abaixo chamaremos de narrativa I e narrativa II. Têm-se, dessa maneira, dois enredos/narrações, portanto, o livro é estruturado por meio de, no mínimo, dois narradores, que relatam duas narrativas “distintas” as quais, principalmente, no final do romance, convergem para o mesmo ponto. Há uma narração articulada por um narrador em 3ª pessoa onisciente, que relata a história de Muidinga e Tuahire, outra narrativa em 1ª pessoa, os cadernos de Kindzu, onde há, por exemplo, a identidade/história de Farida, Virgínia, Nhamataca, Siqueleto.

Não é por acaso que a narração de abertura do romance é feita sob a ótica de um narrador em 3ª pessoa, focalização na trajetória de Muidinga e Tuahir. Na verdade, trata-se de uma visão de fora, espécie de panorama que expressa a necessidade de reconstrução de um país dividido. No caso da narrativa de Kindzu, a narração em 1ª pessoa, percebe-se uma visão mais próxima ao personagem, aspecto que acaba revelando as dificuldades da construção de uma identidade nacional, visto que a própria identidade do sujeito se encontra esfacelada. Esse conjunto narrativo, visão de dentro e de fora, tenta traçar um panorama das ressonâncias da guerra no país e no indivíduo.

Esses dois eixos narrativos estão dispostos no livro de maneira alternada, o primeiro capítulo, por exemplo, é denominado de “A estrada morta”, narração sobre a chegada de Muidinga e Tuahir a um ônibus/“machimbombo” abandonado numa estrada, momento marcado pela descoberta de uma mala abandonada próxima a um cadáver. Nesse local, Muidinga encontra os cadernos de kindzu. Nesses cadernos está a narrativa em 1ª pessoa. A leitura desse caderno dá início ao segundo capítulo do romance: “Primeiro caderno de kindzu/O tempo em que o mundo tinha



³ Aquilo que não é habitual/incomum.

a nossa idade”. A narração de *Kindzu* trata da busca por Gaspar, filho de Farida. Para Muidinga, personagem da narração em 3ª pessoa, conhecer a história de Gaspar significa mais que conhecer um indivíduo. Os cadernos de *Kindzu* lhe devolvem o seu passado, a identidade de sua família, a situação de seu país. Encontrar-se consigo, condição permitida por meio da narrativa de dentro, é também conhecer Moçambique, que lhe passa diante dos olhos na narrativa de fora. Muidinga, após o contato com os cadernos de *Kindzu*, vivencia algumas transformações. Antes, ele era um ser humano moribundo, sem identidade. Ao ler os cadernos, torna-se um ser pensante, sujeito crítico acerca do ambiente em que estava. Como se nota, ele passa por um constante estado de mutação, construindo, assim, portanto, a sua individualidade em meio a um espaço hostil e mutante, sonâmbulo.

Para Ana Mafalda Leite, a estrutura do livro *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, é feita à maneira de contos que se unem para formar o romance:

O processo de alternância e de justaposição das duas macro-narrativas permite singularizar, a maioria das vezes, cada capítulo como uma unidade fabular independente, episódio que se continua acrescentado de outro episódio-conto. O romance é utilizado como uma sequência de contos, ligados por coordenação, e simultaneamente por encaixe. No final do romance, a primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história. Este processo de encaixe é reproduzido especularmente no interior das duas narrativas, pelo surgimento de novas unidades do tipo conto (LEITE, 2003, 42).

O leitor pode acompanhar, por meio dessas micro-narrativas de encaixe, um “poético” painel de um mundo que clama pelo direito ao sonho. Magistralmente, quando as duas narrativas se cruzam, e não somente por esse aspecto, ascendem à condição de testemunhos de rudes sobreviventes de guerra. O romance *Terra sonâmbula* é um texto bastante depurado/engendrado por um grande prosador.

O título do romance

O vocábulo sonâmbulo se relaciona a um estado de sonolência, algo entre o dormir e o acordar, condição bastante recorrente nas ações narrativas do livro, em que os personagens transitam (deambulação) entre o sonho e a realidade (guerra civil), à procura de uma identidade que possa salvá-los do estado de sonambulismo. Em certo momento da narração, *Kindzu* declarou: “Eu e a terra sofríamos igual castigo” (COUTO, 2007, p. 45) e, posteriormente, se define como sendo um “sonâmbulo como a terra em que nascera” (COUTO, 2007, p. 107). Os homens e a terra parecem

possuir a mesma identidade sonâmbula. Por isso, talvez, os personagens caminham sobre ela, que parece se movimentar com eles. Com isso, Moçambique, a terra sonâmbula, é apresentada no romance de maneira personificada. Os personagens, ao longo do romance, notam os movimentos da terra: “É, miúdo, estamos a viajar. Nesse machimbombo parado nós não paramos de viajar. Me faz lembrar quando andava no comboio” (COUTO, 2007, p. 137). Esse movimento da terra e homens sonâmbulos parece representar um país inteiro que não dorme e, tampouco, está acordado, portanto, parecem viver em um não-lugar existencial marcado por um estado de transe. Enquanto a terra é sonâmbula, resta aos homens tentar ressignificá-la por meio do sonho/ficção/literatura, por isso, o forte apego ao contar e registrar histórias.

Narrativa I (visão de fora)



Esse eixo narrativo é dividido em capítulos numerados de um a onze, cada um deles apresenta um título. O primeiro capítulo do romance *Terra sonâmbula* é aberto por meio de coordenadas espaciais bastante negativas, *topos* lúgubre, fruto do incessante conflito interno em Moçambique:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte (COUTO, 2007, p. 9).

A terra/estrada, nesse primeiro momento, surge como fonte inibidora das utopias dos indivíduos/viventes. Contudo, à frente, a terra receberá como mãe amorosa os cadernos de Kindzu em seus últimos passos em vida. Nem mesmo as hienas, carnívoros que vivem da morte alheia, se alegrem frente ao cenário deso-

lador da guerra. Na estrada apodrecem carros incendiados. Nessa triste moldura, aparecem os protagonistas da narração I:

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. O velho se chama Tuahir. É magro, parece ter perdido toda a substância. O jovem se chama Muidinga (COUTO, 2007, p. 9-10).

A árida terra parece se estender para o íntimo dos personagens, sujeitos sem cores e quase sem vida, mas, em seu interior, guardam a força da ilusão, por isso seguem rumo a lugar algum na falta de uma alternativa. Essa busca por algo inexplicável se relaciona às epígrafes, que alegorizam o poder dos sonhos na constituição do sujeito. Na verdade, há uma busca, Muidinga tentava descobrir a sua origem familiar: “- Não vale a pena queixar. Culpa é sua: não é você que quer procurar seus pais?” (COUTO, 2007, p. 10).

Machimbombo

Próximo a um grande embondeiro, árvore também conhecida como baobá, estava um machimbombo, ônibus, lugar que o velho Tuahir e o jovem Muidinga encontram corpos de vítimas da guerra. O velho sugeriu que retirassem os corpos de dentro do ônibus, supondo ser ali um lugar seguro para os dois permanecerem, a segurança do machimbombo se dá, pois estava queimado, portanto, não voltaria a pegar fogo, e, também, não despertaria o desejo de grupos armados: “Você não sabe nada, miúdo. O que já está queimado não volta a arder” (COUTO, 2007, p.10). Próximo ao ônibus, havia um corpo virado de costas, existia ao lado dele uma mala intacta. A criança estremece, pois sabia, afinal, que aquela tragédia era muito recente, os “espíritos dos falecidos ainda por ali pairavam” (COUTO, 2007, p. 12). Após enterrar o defunto, puseram-se a examinar o conteúdo da mala. Encontraram comida e uma coleção de cadernos escolares. O velho Tuahir pensou em utilizar os cadernos para acender uma fogueira, contudo, o mais jovem, Muidinga, escondeu os cadernos debaixo do banco, no interior do ônibus.

Muidinga retirou a capa de um dos cadernos, acendeu uma fogueira para espantar a escuridão da noite, aproveitou a luz do fogo para preencher o vazio da existência com a literatura:

O miúdo se levanta e escolhe entre os papéis, receando rasgar uma folha escrita. Acaba por arrancar a capa de um dos cadernos. Para fazer fogo usa esse papel. Depois se senta ao lado da fogueira, ajeita os cadernos e começa a ler. Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação de uma conquista. Vai-se habituando, ganhando despacho (COUTO, 2007, p. 13).

Há, no início do romance, uma nítida diferença entre a conduta do velho Tuahir em oposição às ações de Muidinga. Enquanto esse personagem alimenta certo encantamento pelo mundo das palavras, aquele desejou usar os cadernos achados para acender o fogo. Aqui, valem alguns comentários sobre o poder da ficção sobre a alma desses dois “viventes”. Os cadernos, à medida que vão sendo lidos, dão vida ao lugar, alimentam a alma do velho e da criança ao sonhar. Nesse sentido, Mia Couto, certa vez, em 2009, proferiu importantes reflexões sobre o papel da literatura: “Acredito que a literatura pode ajudar a manter vivo o desejo de inventar outra história para uma nação e outra utopia como saída” (COUTO, 2009, p. 6). A ficção é um respiradouro, uma terceira margem, para aqueles que vivem um mundo objetivo esfacelado pela guerra. Essa condição não sugere alienação. Pelo contrário, os cadernos de Kindzu trarão sentido à existência de Muidinga e de Tuahir, que conhecerão um pouco mais a história de Moçambique.

Os cadernos de Kindzu tinham se tornado o único acontecimento importante para a vida de Tuahir e Muidinga. Na verdade, o fascínio, sobretudo, no início, era da criança. O velho, com o adentrar na história de Kindzu, acaba revelando o seu prazer pelo mundo de papel. Ao questionar sobre a identidade de Kindzu, Muidinga é levado a pensar sobre a sua própria origem. Interrogou Tuahir, que disse tê-lo encontrado no campo, desnutrido e sozinho. Por isso, disse ao garoto: “Eu não sou teu tio: sou teu pai” (COUTO, 2007, p. 37). Muidinga lembra-se das vozes de crianças numa escola, porém não consegue resgatar maiores informações em sua memória apagada pela doença. O diálogo dos dois acabou sendo interrompido pela imagem de um elefante ferido na “traseira” pelos fazedores de guerra. O animal é a imagem/metáfora de Moçambique sangrando séculos inteiros, diante de crônicas explorações europeias.

Mantakassa

No outro dia, o velho e o moço fizeram a sua primeira incursão à procura de alimento e água. Seria a primeira vez que se afastariam do ônibus, eles “[...] se descaminham pelo mato” (COUTO, 2007, p. 50). Ao fim da tarde chegaram num

terreno de machamba⁴. Tudo tinha sido abandonado, as culturas, que antes ali existiam, tinham sido perdidas. Muidinga se preparava para comer um pedaço de mandioca⁵, quando, subitamente, foi interrompido por Tuahir:

- Vou-lhe contar, miúdo. Foi por causa de mandioca dessa que você apanhou doença.

- Tuahir me conte tudo. Me conte como me encontrou.

O velho, enfim, acede. Limpa o chão onde se vai sentar em preparativo de que se iria demorar. E conta: ele estava no campo de deslocados, vindo de sua aldeia distante. Uma noite lhe pediram para ajudar a enterrar seis crianças recém-falecidas. Os corpos estavam numa cabana, por baixo de uma velha lona. Ninguém sabia quem eram, de onde tinham vindo, a que famílias pertenciam. Estavam despidas, suas roupas tinham sido roubadas mal as crianças perderam força para se defenderem. Tuahir ajudou a arrastar os corpos para um buraco. Enquanto puxava pelas pernas frias se admirava daquele peso tão diminuto. Olhava os braços ondeantes como ramos ossudos, esqueletudos, quando reparou com espanto: os dedos de uma das crianças se cravavam no chão. Não havia dúvida, aqueles dedos se agarravam à vida, lutando contra o abismo. Aquela criança ainda respirava. Era a mais clara e a mais raquítica de todas (COUTO, 2007, p. 51-52).

Como se vê, Tuahir deu a vida novamente a Muidinga, menino “morto”. O velho resgatou a criança dizendo a todos que era um sobrinho seu, mesmo sem nunca ter visto a criança. Muidinga estava bastante fraco e, durante muito tempo, oscilou entre a vida e a morte. Por fim, melhorou e, Tuahir decidiu dar-lhe o nome de Muidinga, nome de um filho seu “ido e esvaído nas minas do Rand” (COUTO, 2007, p. 54).

Siqueleto

Novamente, Muidinga e Tuahir resolveram explorar os matos vizinhos. Começaram a caminhada, mas logo caíram numa armadilha, “[...] se abismalham, tombados numa enormíssima cova. É um desses buracos onde a noite se esconde como o rabo de fora” (COUTO, 2007, p. 64). Horas depois, os dois dormiram. Muidinga teve sonhos, surgiram imagens de um tempo que ele nunca foi capaz de compreender, viu um menino saindo de uma escola. A luz do dia “pestaneja”. Um

⁴ Local onde são plantados vegetais.

⁵ No passado, Muidinga contraiu uma doença nomeada de mantakassa oriunda de mandioca amarga, rica em cianeto, condição aliada à pobreza alimentar da população africana provoca uma intoxicação conhecida como mantakassa, expressão cujo significado é paralisia.

vulto de um velho apareceu: “[...] é um velho alto, torto, usando sobre o corpo nu uma gabardina comprida, maior que o seu tamanho” (COUTO, 2007, p. 65). O velho lançou uma rede prendendo-os ainda mais. Por fim, tirou os dois “presos-peixe” do buraco, encarou os dois prisioneiros com um só olho enquanto falava a língua local:

- Ele diz que nos vai semear.
- Semear?
- Não sabe o que é semear? É isso que nos vai fazer. Ele quer companhia, quer que nasça mais gente.
- O velho é doido, vai é matar a gente (COUTO, 2007, p. 65).

O velho se apresentou como sendo Siqueleto, sugestão sonora associada a esqueleto, e, ao certo, pretendia usar os dois prisioneiros como sementes-humanas a fim de repovoar a sua aldeia devastada pela guerra. À noite, Muidinga pegou um graveto, lembre-se os dois ainda estavam presos a rede, e rabiscou na terra algumas letras. Siqueleto encantou-se com as palavras gravadas no chão ao ponto de soltar os dois prisioneiros levando-os a uma árvore ordenando Muidinga que escrevesse Siqueleto no tronco dela. Em seguida, de maneira fantástica, o velho colocou o dedo

no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente (COUTO, 2007, p. 69).

A história envolvendo o personagem Siqueleto, por mais fantástica que seja, relaciona-se à realidade de Moçambique no período de guerra: inúmeros ataques de bandos levam à fuga em massa da população. O velho insistia em permanecer no lugar, como uma árvore, à espera da mudança de estação ou passagem de ano para ver, assim, nascer um novo tempo, ganhando a guerra resistindo. Ali permaneceu tirando os dentes e depositando-os em uma lata, pois acreditava serem os dentes que traziam a fome e, sem eles, portanto, seria mais fácil permanecer no local sem alimentos.

De acordo com as crenças do velho aldeão desdentado, a sua “morte” poderia determinar o nascimento de uma nova aldeia. Siqueleto pode ser compreendido como a possibilidade de transcender o mundo material, encarnado na figura da hiena que o acompanha e que ele abandona com a morte. Dessa maneira, ele se transforma na semente de um mundo novo.

Nhamataca/Fazedor de Rio

Muidinga e Tuahir voltaram ao ônibus, o menino pensava em Siqueleto. Resolveram partir, novamente, para a mata em nova exploração. Dessa maneira, encontraram um homem conhecido de Tuahir: Nhamataca, antigo amigo de profissão. O amigo de Tuahir preenchia a sua vida “covando” um rio. Havia feito um buraco de onde objetivava ver cursar um rio, “fluviando até ao infinito mar. As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Por ali viajaríamos esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas” (COUTO, 2007, p. 86). Ele cavava dia e noite, desafiando os deuses que lhe deram o mundo apenas para viver, não para alterá-lo. Os dois visitantes perguntaram sobre o nome do rio:

Nome que dera ao rio: Mãe-água. Porque o rio tinha vocação para se tornar doce, arrastada criatura. Nunca subiria em fúrias, nunca se deixaria apagar no chão. Suas águas serviriam de fronteira para a guerra. Homem ou barco carregando arma iriam ao fundo, sem regresso. A morte ficaria confinada ao outro lado. O rio limparia a terra, cariciando suas feridas (COUTO, 2007, p. 86).

Nhamataca, o filho das águas, nasceu de uma relação estabelecida no meio do rio. O seu sonho desacreditado, a construção do rio, revela a beleza que, às vezes, se esconde por detrás de ações aparentemente sem importância. Não importa a intensidade, largura, mesmo a existência do rio, o que vale é a entrega de corpo e alma ao leito daquele projeto. Novamente, estamos diante da noção de sonho, elemento inspirador da existência humana, o contrário é a morte do ser.

Tuahir e Muidinga passaram a cavar com Nhamataca. À noite, uma tempestade, parecia que o universo se dissolvia. Os três homens correram rumo a um abrigo, contudo, de repente, Nhamataca apontou para o chão dizendo:

- O rio, é o rio!

Nhamataca festeja o nascimento como se fosse um fruto de sua carne. Larga o abraço dos outros, se acerca do febrilhante ribeiro. Ergue os braços ao céu, pedindo luz. Ele quer afagar sua nascente obra. Muidinga e Tuahir clamam para que preste cuidado mas ele se ocupa dando vivas ao vindouro. Seu corpo convulso é visível apenas nos breves e entrecortados instantes dos raios. A memória do acontecido se fará assim por soluços, Nhamataca tombando na torrente do furioso regato. O velho e o moço querem segurar o corpo do covador, mas a corrente, redemoníaca, cresce em fúrias desordenadas. E Nhamataca desaparece, misturado nas súplicas dos outros, o trovejar dos céus e o gorgolejar do rio, seu descendente. Tuahir ainda

segue a tentar vislumbrar sua reaparição mas as margens se esboroam, farejadas. O leito se iguala ao resto da savana, as terras fugindo na torrente. Se houve obra de um homem foi apenas um rio de pouca dura (COUTO, 2007, p. 88-89).

Muidinga, no outro dia, olhou para a paisagem e pensou: morreu um homem que sonhava, “a terra está triste como uma viúva” (COUTO, 2007, p. 89). Estavam longe do ônibus e, naquela noite, tiveram que dormir ao relento. Novamente, estamos diante da ambivalência relacionada à água, o corpo do homem terminou arrastado por uma corrente “redemoníaca” desordenada. A morte do fazedor de rio deixa uma profunda lição para Tuahir e Muidinga: tudo é possível ao homem livre da materialidade do palpável, basta ter o poder do sonho.

Nesta parte do romance, Tuahir deixa evidente o seu fascínio pelo mundo dos sonhos/ficção, revela o desejo de ouvir as histórias do caderno de Kindzu:

- Quais estórias?

- Essas que você lê nesses caderninhos. Esse fidamãe desse Kindzu já vive quase conosco.

- **Deixe os cadernos lá no machimbombo. Mas eu já li outro caderno, mais à frente. Lhe posso contar o que diz, quase sei tudo de cabeça, palavra por palavra.**

- Fala devagarinho para eu compreender. Se adormecer, não pára. Eu lhe ouço mesmo dormindo (COUTO, 2007, p. 90 – grifo meu).

O fragmento destacado acima deixa transparecer certa dúvida sobre a narrativa dos cadernos de Kindzu. Muidinga, ao ler, seguia, perfeitamente, as ações anunciadas pelo outro? Quais partes seriam acrescentadas à narrativa de Kindzu? Tuahir tinha contato com os cadernos por intermédio de outro, ele não sabia ler. Esses questionamentos, na verdade, não diminuem a qualidade do texto, pelo contrário, deixam-no muito mais enigmático, pois não nos oferece respostas às nossas indagações.

Velhas profanadoras

Em outra excursão pelos arredores do ônibus, Muidinga se distanciou de Tuahir. De repente, viu-se atacado por um grupo de mulheres: “estava a ser violentado, em flagrante abuso. A primeira se sacia, abusa e lambuza. Depois, as outras se seguem, num amontanhado de corpos, gorduras e pernas” (COUTO, 2007, p. 101). Uma após a outra abusaram sexualmente de Muidinga, que não compreendeu muito

bem a situação, perdendo os sentidos. Minutos depois, ao acordar, Tuahir explicou que aquelas mulheres eram feiticeiras, estava desempenhando um papel protetor às colheitas, esse ritual não podia ser visto por homens. A presença da criança atrapalhou o ritual, por isso, o voraz ataque sexual. Os dois voltaram para o ônibus.

Em meio à chuva, Tuahir sentiu saudades dos amores vividos. Com isso, Tuahir e Muidinga conversaram sobre mulheres. Com isso, o velho sentou ao lado de Muidinga masturbando o garoto, fazendo-o pensar com o corpo. Nessa passagem é nítido o papel formador de Tuahir exercido sobre Muidinga.

Adiante na história, o velho e o menino constataram que a natureza ao redor exercia uma espécie de movimento:

- Lhe vou confessar miúdo. Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada.

- Isso eu disse desde há muito tempo.

- Você disse, não. Eu é que digo.

E Tuahir revela: de todas as vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento. Porque nenhuma das vezes que saíram pelos matos eles se tinham afastado por reais distâncias.

- Sempre estávamos aqui pertinho, a reduzidos metros.

Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada (COUTO, 2007, p. 137).

A visão que os dois possuem de dentro do ônibus equivale a pinceladas da história fragmentada de Moçambique. O velho se lembrou de quando trabalhava numa estação de trem/comboios, sua memória se inundava de vapores. Com a chegada da guerra, os trens deixaram de operar. Mesmo assim, o velho Tuahir permaneceu em seu posto, com a sua lanterna, atenta bandeira, à espera da normalidade das coisas. Pontualmente, ele continuava a madrugar na gare, varria, reparava as tábuas estragadas. “Aplicava seu princípio: há-de vir, um dia o comboio virá. Quando chegasse a data ele estaria à frente da ocasião, todo fardado, todo organizado” (COUTO, 2007, p. 138). Mas os trens não vieram, sobrou-lhe uma criança sem memória, que cumpre o papel simbólico de filho, e um ônibus queimado. Esse trecho, como tantos outros, expressa o desejo dos africanos em ter uma existência sem guerra.

Tuahir é o pai

Muidinga, por meio de uma espécie de jogo, propôs a Tuahir fosse Taímo e ele, Muidinga, o Kindzu. Em um primeiro momento, Tuahir negou, não gostaria de brincar com o nome de um falecido. Muidinga disse que brincariam dentro de um nível de respeito. Depois de certo tempo, porém, a voz do velho se abriu, em fresta de riso: “- Certo, Kindzu” (COUTO, 2007, p. 154). Portanto, o velho Tuahir aceitou participar do jogo simbólico:

Muidinga, então, se deita ajeitando a cabeça no colo do velho. Seus olhos se perdem no horizonte. O miúdo não esperava que Tuahir aceitasse aquele jogo. Agora parece ser ele que está menos à vontade que o velho.

- Estás a ver o monte, Kindzu?, pergunta Tuahir (COUTO, 2007, p. 154).

Essa brincadeira acaba aproximando os dois afetivamente. Tuahir, por exemplo, não possuía a capacidade de mostrar afeto pelo Muidinga. A leitura dos cadernos entra como um elemento catalizador dos afetos. O “teatro” proposto acima, mesmo que de maneira precária, simbolicamente, estabelece uma relação afetiva entre pai e filho. Nota-se um processo de iniciação, a partir da escrita do outro, a leitura dos cadernos de Kindzu, Tuahir e Muidinga passam a perceber-se mutuamente de maneira afetuosa.

Em um mundo feito de fome, miséria e guerra, o que valeria o amor, amizade, solidariedade e afeto? O único valor em tempos de barbárie é a sobrevivência. Os laços afetivos entre Tuahir e Muidinga se estreitam, sugestão simbólica para a construção de um novo país. A criança necessita de um paterno carinho, porém Tuahir, também, necessitava de afeto:

ao invés de ajudar, o velho lhe pede apoio. Estava com frio, solicitou agasalho. O miúdo lhe cobre com seu corpo. E sente pena de si. Como é que ele, tão menino, tão recém-recente, andava cuidando de seu pai? Como é que a sua mão, do tamanho de um beijo, protegia um homem tão volumoso? E lhe cresce uma grande raiva para com seu pai. Afinal, nunca ele lhe cobrira dos frios, nunca ele o empurrara para fora da tristeza. Ou seria que apenas depois da infância ele poderia ser criança? (COUTO, 2007, p. 155).

Pela primeira vez no romance, Tuahir mostrou o esboço de seu íntimo. Muidinga encantou-se como se o seu pai de verdade estivesse ali, nunca alguém lhe dera abrigo. “O mundo se estreava, já não havia escuro, não havia frio” (COUTO,

2007, p. 156). O único incômodo seria o cessar daquela ilusão. Cada disparate de Tuahir traz a Muidinga a doçura de ser filho, deita-se no banco do ônibus e, antes de dormir, “passa a mão por aquelas folhas, em cúmplice afago” (COUTO, 2007, p. 156). O carinho lançado aos cadernos de kindzu é um sinal de reconhecimento, as páginas trouxeram satisfação plena, mas, sobretudo, ensinamentos tornando-os melhores.

A fim de realizar um sonho de Muidinga, Tuahir resolveu seguir viagem rumo ao mar. Ao certo, o mar lhes daria um alívio daquele mundo. Sem querer ele pensava em Farida, por isso, enfrentou uma marcha por um pântano cheio de mosquitos. Foram picados por esses insetos, “ao despertar no seguinte dia, Tuahir tem as orelhas feitas num dobro. Não tarda a que lhe apareçam as febres. Seu corpo se cinzenta, os dedos se tornam asmáticos” (COUTO, 2007, p. 175). Os dois escutam os lamentos de uma xigovia, flauta em fruto da ncuacueira. Era um pequeno pastor que se aproximava. Muidinga pediu ao pastor para tocar o seu instrumento, contudo, ele recusou, assustado, afirmou que muitos já tinha ouvido o som de sua flauta e adormecido para sempre. “Em vez de xigoviar diz preferir contar uma história, verdadeira, passada consigo, naqueles mesmos pastos” (COUTO, 2007, p. 176). O pastor relatou a história de um boi de sua aldeia que, repentinamente, tornou-se melancólico e pensativo. Após seguir o animal, notou que o bovino estava apaixonado por uma garça. O amor do bicho era tão forte que, em tempo de lua cheia, o animal se metamorfoseava em garça a fim de namorar livremente a sua amada. Contudo, em certo ano, a lua cheia depois deixou de aparecer, condição que levou o boi à morte de tanto amor.

Barco de Táimo

Muidinga ficou sensibilizado com a narração do menino pastor, assim, resolveu voltar onde tinha deixado o seu companheiro, Tuahir. Os sinais da doença se apresentavam mais severos. Tuahir mostrou a Muidinga a jangada que construía para que saíssem do pântano. Os dois partiram. A febre intensificou no velho que pediu ao Muidinga que o abraçasse a fim de minimizar o frio que sentia. “Maneírosa, a mão do outro lhe desvanece uma ruga que teima em seu rosto. Longe se escuta o assobio da xigovia” (COUTO, 2007, p. 155), espécie de sugestão sonora da morte do velho, lembre-se que se o pastor tocasse a sua flauta levaria o ouvinte ao sono definitivo.

O estado de saúde de Tuahir piorava na medida em que eles se aproximavam do mar. O velho pediu ao menino que o levasse a um barco próximo a eles. Ao se aproximar do barco, Muidinga percebeu escrito um nome ilegível:

- Como se chama o concho?
- Nem vai acreditar, tio.
- Porquê?
- Porque se chama Taímo. Lembra? É o mesmo nome da canoa de Kindzu (COUTO, 2007, p. 194-195).

Tuahir não acreditou nas palavras de Muidinga. Esperaram a subida da maré, ação que facilitaria empurrar o barco rumo ao mar. Por fim, Muidinga arrastou o velho amigo para dentro da barriga do barco. Tuahir se deitou olhando a água subir. O barquinho já balançava. Começaram então a viagem de “Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil estórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo” (COUTO, 2007, p. 196).

Principalmente, para Muidinga o mar configura-se como um legítimo espaço do sonho/utopia, metáfora da sensação de liberdade: “... Mas era como se o mar, com seus infinitos, lhe desse um alívio de sair daquele mundo” (COUTO, 2007, p. 174). Por isso, chegar ao mar poderia ser lido como uma maneira de assumir uma longa jornada de desafios e perigos, e, sobretudo, também a possibilidades de (re) nascer para um outro modelo de existência.

Com a chegada ao mar e, também, a morte de Tuahir, a narrativa I (visão de fora) chega ao fim. Porém, há um recomeço com o surgimento de Gaspar, que representa o cumprimento da missão de Kindzu. Esse dado narrativo, a aparição de Gaspar, será compreendido apenas ao final da narrativa II.

Narrativa II (visão de dentro)

Esse eixo narrativo é dividido em capítulos intitulados de cadernos, cada um deles enumerado de um a onze e igualmente com um título. Kindzu abre a escrita de seu caderno refletindo, metalinguisticamente, sobre a dificuldade de colocar no papel as suas lembranças que transitam entre “[...] a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz” (COUTO, 2007, p. 15). Dicotomicamente, escrever é se dissolver no presente, apagando o agora, mas, ao mesmo tempo, sensível condição para não cair no esquecimento. Kindzu não será uma sombra sem voz anunciada por ele, as suas palavras, quando registradas no papel, ecoarão enquanto houver a existência do outro.

Em seguida, Kindzu narra a sua identidade: “Sou chamado de Kindzu. É o nome que se dá às palmeiras mindinhas, essas que se curvam junto às praias”

(COUTO, 2007, p. 15). Esse nome fora dado pelo seu pai, Taímo, solitário pescador, alcoólatra, contador de causos e dado a sonhos premonitórios. O velho pai se recusava dormir em cama feita. A recusa se dava por uma crendice: ele acreditava que a morte poderia pegá-lo na moleza da esteira. Com isso, deitava apenas no chão, lugar onde a chuva gosta de deitar-se também. Às vezes, encontravam o pai coberto de formigas deitado no chão. Os insetos gostavam do sabor adocicado do suor repleto de bebida alcoólica.

Guerra: a lei da morte

Kindzu se lembra, particularmente, de um dia em que os filhos foram chamados pelo pai, encontram-no de terno e gravata. Esperavam ouvir mais sonhos, mas o pai anunciou um importante fato: a Independência de Moçambique, ocorrida em 25 de junho de 1975. Na ocasião, a mãe de Kindzu estava grávida e ele, o pai, colocou a mão sobre a barriga da esposa e batizou a criança de “Vinticinco de Junho”. Após o nascimento, a criança passou a ser chamada de Junhito.

A guerra, tempos depois, chegou empobrecendo todos. Segundo Kindzu, numa sugestão poética, a guerra é como “[...] uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saímos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos” (COUTO, 2007, p. 17). O direito ao sonho, com a guerra, acabou sendo subtraído. A mãe insatisfeita e preocupada ensinou aos filhos serem sombra objetivando não serem vistos.

Certo dia, Taímo, o pai, sofrera um ataque de delírio, estava taciturno, a cabeça encostada ao peito, certamente esperava as palavras certas. Finalmente, encarou os filhos e disse que um deles iria morrer. A mão do velho apontou para Junhito. O velho ergueu a bengala suspendendo as gerais tristezas:

- Calem! Não quero choraminhices. Este problema já todo eu pensei. Em diante, Junhito vai viver no galinheiro!

Fez seguir ordens de seu mandamento: o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha. Os bandos quando chegassem não lhe iriam levar. Galinha era bicho que não despertava brutais crueldades. Ainda minha mãe teve ideia de contrariar: não faltavam notícias de capoeiras assaltadas. Meu pai estalou uma impaciência na língua e abreviou o despacho: aquela era a única maneira de salvar Vinticinco de Junho (COUTO, 2007, p. 18-19).

A partir desse dia, o irmão passou a viver no galinheiro fantasiado de galinha coberto com um saco de penas, fantasia tecida pela mãe. A transformação do irmão se intensificou ao ponto dele não conseguir soletrar uma palavra humana sequer, às vezes, esganiçava “[...] uns cóóós e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim adormecia” (COUTO, 2007, p. 18-19). Certo amanhecer, notaram a ausência de Junhito: “Nunca mais o Junhito. Morrera, fugira, se infinitara?” (COUTO, 2007, p. 19). Fartaram as versões sobre o desaparecimento de Junhito que, tratado como objeto, é colocado na perspectiva de “ser” animalizado, deixando, inclusive, de ter linguagem humana, decaindo à condição mínima do ser: a ignorância, um não-ser. Em *A metamorfose* (2010), de Franz Kafka, o protagonista Gregor Samsa passa por análogas transformações, espécie de alegoria da reificação do sujeito na modernidade. No caso de Junhito, essa metamorfose relaciona-se diretamente aos absurdos provocados pela guerra.

Os rumos que a independência do país tomou e o desaparecimento de Junhito deixaram Taímo, que sempre buscara explicações para tudo no sobrenatural, decepcionado, passando a se anoitecer na “beberagem”:

O barco dele dormia na duna, vela entornada, com nostalgia do vento. Meu velho se embebedava encostado no barquito. Era como se os dois, embarcação e pescador, esperassem uma viagem que nunca mais chegava. O estado dele se foi reduzindo até ficar menos de uma lástima: carapinhoso, aguardando nos bafos. A surra era o seu único conteúdo. Um dia lhe encontramos, tão repleto, já nem falava. Borbulhava espuma vermelha pela boca, pelo nariz, pelos ouvidos. Foi vazando como um saco rompido e é quando já só era pele, tombou sobre o chão com educação de uma folha (COUTO, 2007, p. 20).

Taímo torna-se prisioneiro de si mesmo, entregou a vida à desilusão, o barco dele não navegava no mar, metáfora da perda dos sonhos que o alimentava vivo. O homem reificado pode encontrar algum alívio existencial na renúncia da própria vida, por isso a busca pela terceira margem, a anulação completa do ser. Além de Junhito e de Taímo, que se tornaram seres “assujeitados”, a mãe de Kindzu no livro aparece sem rosto, sequer recebeu um nome, essa personagem não tem um sentido de ser, não há projetos que a alimentem, por isso apenas sobrevive. Aqui, cabe, novamente, a imagem do barco com a “vela entornada”.

O corpo de Taímo foi lançado ao mar, que, no dia seguinte, secou. No lugar, surgiu uma planície cheia de palmeiras com exuberantes frutos. Alguns moradores da aldeia desejaram os frutos, contudo, uma voz, que para Kindzu seria de seu pai, anunciou que eles deveriam deixar intactas as palmeiras. Porém, os moradores

não ouviram a voz, retirando os frutos da árvore. Quando o primeiro foi retirado da palmeira, fez sair uma enorme quantidade de água inundando tudo e todos na proximidade. Tal qual Adão e Eva, os homens desejaram e tocaram os “frutos proibidos”. Além dessa conotação bíblica, nesse trecho, é possível observarmos a tradição do dilúvio vinculada à ideia da extinção de seres a fim de, por meio da água, nascer uma nova geração, o aparecimento de um homem novo. Esses mitos bíblicos sugerem uma concepção de cosmo cíclica: um tempo é abolido para que uma nova humanidade nasça.

Kindzu, desde a morte de seu pai, ia, todas as noites, à casa que a sua mãe construiu, pedido dos feiticeiros da aldeia, construída em homenagem ao morto. Na casa, havia sido colocado o velho barco de Taímo, pois, nas palavras de Kindzu: “[...] meu pai poderia regressar, vindo do mar” (COUTO, 2007, p. 21). Dessa maneira, o rapaz colocava na casa uma panela cheia de alimentos, mesmo que, às vezes, duvidasse que não era o seu pai quem usufruía da comida, mas as hienas. Para, assim, provar a mãe, pensava Kindzu, a “total ausência de meu pai era para mim uma vitória” (COUTO, 2007, p. 21). Essa vitória, a certeza de que o pai não retornava do mundo dos mortos a fim de consumir os alimentos deixados pelos vivos.

Homens índicos

A vila/aldeia possuía apenas um comerciante, Surendra Valá, indiano que morava na venda com a esposa, Assma, mulher que vivia em outra dimensão psicológica. Kindzu nutria uma verdadeira amizade pelo indiano, porém a família do jovem africano não apreciava o estreitamento dos laços entre os dois amigos. Certa tarde, apareceu na venda um homem da aldeia vizinha que roubou os produtos da loja, Kindzu presenciou a ação denunciando-a a Surendra. O ajudante do indiano, Antoninho, cooperativamente, desmentiu Kindzu dizendo que o indivíduo não havia roubado nada, certamente, “[...] não queria trair um de sua raça, dar razão a um de outra pele” (COUTO, 2007, p. 25). Os ânimos se acenderam na venda. O indiano apenas pediu que os produtos fossem colocados novamente nas prateleiras. Os dois africanos resolveram atribuir a responsabilidade pelo insólito clima a Kindzu. A tensão do momento chegou ao ponto de:

O intruso se chegou ao indiano e roncou fúrias e escarros, puxando o peito para a garganta. Foi subindo em veias e nervos até que cuspiu na cara de Surendra. O indiano ficou ali, espetado, a saliva escorrendo. Molhado, nem parecia humilhado. Quando eu quis pedir contas ao intruso, Surendra me pediu silêncio:

- Deixa, Kindzu. Se fazemos barulho é Assma que pode acordar (COUTO, 2007, p. 26).

O intruso pegou um fósforo e insinuou que colocaria fogo à loja. Surendra pediu a Kindzu para aumentar o som do rádio, não queria que a briga acordasse a esposa. Contudo, chegou à venda, para o espanto de todos, um guerreiro, que na África é denominado de naparama, guerreiro tradicional abençoado pelos feiticeiros, que lutava contra os fazedores de guerra. Por onde andavam, levavam a paz, combatiam com lanças, zagaias e arcos. Nenhum tiro lhes tirava a coragem, pois estavam blindados contra balas:

O inesperado, então, sucedeu-se: um estranhíssimo homem entrou na loja. Trajava as mínimas vestes mas, na compensação, exibia colares, penas, fitas, enfeitações. E me deu fundo arrepio: nos braços se enrodavam vermelhos panos, pulseiras de xicumbo (Xicumbo: feitiço), exactos como aqueles que vi saindo da cabana do defunto meu pai. Fiquei de olhos presos na chegada figura. O ameaçador freguês também se emparvalhou, o fósforo se consumindo inteiro em seus dedos tremeluzentes. Assim mesmo, de mãos chamuscadas, saiu. O recém-chegado se aproximou do balcão e, em voz baixa, falou com Surendra. O volume do rádio não me deixava ouvir. Fui de novo à prateleira para diminuir o som (COUTO, 2007, p. 26).

Kindzu ficou encantado com a presença pacificadora do guerreiro naparama, pediu esclarecimentos a Surendra, que lhe explicou a importância desses “heróis” da paz. Dias depois, a venda do indiano foi incendiada e Surendra⁶ resolveu partir para a sua terra. Mais essa infelicidade tinha aleijado Kindzu: “o desaparecimento de meu irmão, a morte de meu pai, a loucura de minha família. Mas nada me afetou tanto como a partida do indiano. Tentei convencer o homem a deixar-se por ali. Em vão. Surendra possuía fundas razões” (COUTO, 2007, p. 28). A partida do indiano é marcada por uma fala altamente significativa sob o ponto de vista étnico:

- Não gosto de pretos, Kindzu.

- Como? Então gosta de quem? Dos brancos?

- Também não.

- Já sei: gosta de indianos, gosta da sua raça.

- Não. Eu gosto de homens que não tem raça. É por isso que eu gosto de si, Kindzu (COUTO, 2007, p. 28).

⁶ No romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, o estrangeiro possui a significação daquele que está fora de seu lugar e, portanto, não pertence a nenhuma terra, pois perdeu os laços com a família e a sua pátria. O estrangeiro é um eterno deslocado, no livro, são inúmeros: Surendra Valá, Kindzu, Romão Pinto, Farida, Assma e Virgínia.

No caso da guerra civil, na África, questões de ordem étnica são elementos que acentuam os conflitos no país, pois, quase sempre, esse fator gera o tribalismo como podemos ver, por exemplo, no romance singular *Mayombe* (2004), de Petetela.

Kindzu, após a partida de Surendra, sentiu-se órfão da família e da amizade. Confuso, procurou o antigo professor, o velho pastor Afonso, todavia ele tinha sido assassinado e a escola incendiada. Em meio ao desespero, veio-lhe o claro desejo de tornar-se um naparama:

Sim, eu queria ser um desses guerreiros de justiças. Já me via, tronco despidido, colares, fitas e feitiços me enfeitando. Sacudi a ideia, tocado pelo medo. Eu me dividia entre a escolha de um destino de briga e a procura de um cantinho calmo, onde residisse a paz. Afinal, eu estava como dizia o cantador da aldeia: no sossego, sou cego; na timaca⁷ não vejo (COUTO, 2007, p. 29).

Kindzu estava decidido dar um rumo à sua existência, tornar-se um naparama, teria que partir. O pai lhe apareceu em sonho e lançou uma maldição à decisão do jovem: “- Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vai sofrer para sempre as minhas visões...[...] – Nunca mais me chames de pai, a partir de agora serei teu inimigo” (COUTO, 2007, p. 30). Aterrorizado com a maldição paterna, Kindzu resolveu aconselhar-se com os mais velhos da aldeia, disseram que ele devia “sossegar a morte” do pai: “Teu pai não fala por boca dele, é um morto que endoidou. Por causa das coisas que se passam na nossa terra” (COUTO, 2007, p. 30). Kindzu colocou em dúvida a sabedoria dos velhos: “- Aquele grupo de idosos, de repente, me pareceu estar perdido também. Já não eram sábios mas crianças desorientadas” (COUTO, 2007, p. 30). Certamente, a guerra havia enlouquecido todos: seu pai, sua mãe, os velhos sábios e, talvez, por que não dizer o próprio Kindzu.

Naparama

Os velhos sábios orientaram Kindzu consultar o nganga, curandeiro espiritual da tribo. Este, por sua vez, disse ao jovem para viajar pelo mar: “[...] onde a água faz sede e a areia não guarda nenhuma pegada” levando consigo “o amuleto dos viajeiros” na “velha casca do fruto ncuácuá” (COUTO, 2007, p. 31). Esses elementos simbólicos que perfazem a “feitiçaria” de Kindzu, segundo o nganga, poderiam garantir a sobrevivência do jovem à guerra. De toda maneira, a sobrevivência implica partida, abandonar a terra sugere por outro lado,

⁷ confusão, briga.

deixar para trás os antepassados e suas tradições. O feiticeiro, antes da partida de Kindzu, falou: “- Te vais separar dos teus antepassados. Agora, tens de te transformar num outro homem” (COUTO, 2007, p. 32). O velho ainda levou alguns sinais simbólicos expressos em ossos:

- Está ver, todos linhadados? Isso quer dizer: você é um homem de viagem. E aqui vejo água, vejo o mar. O mar será tua cura, continuou o velho. A terra está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. Mas cuidado, filho, a pessoa não mora no mar. Mesmo teu pai que sempre andou no mar: a casa onde o espírito dele vem descansar fica em terra.

- Vais encontrar alguém que te vai convidar para morar no mar. Cuidado, meu filho, só mora no mar quem é mar.

Estas foram as falas do adivinho, palavras que nunca eu decifrei a fundura (COUTO, 2007, p. 32).

O nganga, de maneira cifrada, sugeriu elementos futuros da existência de Kindzu, por exemplo, ao referir-se ao convite hipotético para ele morar no mar, é uma alusão a Farida. O mar é necessário, mas o descanso/tradição está na terra. O mar carrega em si forças ambivalentes, ao mesmo tempo simboliza a possibilidade de concretização dos sonhos idealizados, sugestão de desenlace mortal.

Decidido a ser um naparama, Kindzu partiu. Antes, ao despedir-se da mãe, ela lhe revelou estar grávida fazia bastante tempo, porém retinha a criança em seu útero por não querer ter um filho em um mundo tão violento: “- São anos que guardo essa criança. Nem quero ela nascer nesse tempo. Fica assim dentro de mim, me companha o coração” (COUTO, 2007, p. 33). O corpo da mãe guarda uma dupla possibilidade: pode ser o berço, porto seguro, para a proteção de uma criança, e, também, pode ser lido como um ventre-túmulo guardando uma semente que não chegou a vingar.

Kindzu, em seu barco nomeado de Taímo, navegava sempre à beira da costa. Os remos, aos poucos, iam se transformando em árvore para afundar no mar. Com isso, ele tinha que remar com os seus próprios braços. Em suas mãos começaram a nascer escamas: “Dentro da água eu sentia as escamas no lugar da pele. Lembrei as palavras do feiticeiro: no mar, serás mar. E era: eu me peixava, cumprindo sentença”(COUTO, 2007, p. 41). Kindzu lembrou-se de não deixar para trás marcas. Para isso, em seus rastos jogava uma pena branca, imediatamente, da pluma “nascia uma gaivota que, ao levantar voo, fazia desaparecer o buraco. O voo das aves que eu semeava ia apagando meu rasto” (COUTO, 2007, p. 40). Os infórtunios

encontrados pela frente eram articulados pelo espírito do pai. Mesmo em terra firme, caminhado nas dunas, ele não estava plenamente seguro: “[...] num súbito, vi uma mão sair da terra. Subiu no espaço e, avançando no desajeito de um cego, me agarrou a perna. [...] daquele areal, foram saindo outras mãos, mãos e mais mãos. Pareciam estacadas de carne” (COUTO, 2007, p.41). Assim, Kindzu encontrou um *psipoco*⁸, “inteiro de sombra e fumo, que havia começado a cavar com a pá: “A areia se convertia em água e se soltava com barulho líquido. Não, não deliro: salpingaram-me gotas, eu senti” (COUTO, 2007, p. 41). O fantasma cavou um buraco no chão e forçou Kindzu a entrar. Ele desmaiou. Ao acordar, não soube se as imagens vistas formavam um pesadelo ou uma aparição de um espírito: “Regressei daquele pesadelo já era noite” (COUTO, 2007, p. 42). Pegou a canoa e continuou a viagem, ondas adentro. Remou por dias compridos. Dias depois, numa noite escura, Kindzu sonhou com o seu pai que lhe disse: “- Fizeram bem não me enterrar. Esse chão está cheio de mortos. [...] - E tu, filho, que andas por esses caminhos selvagens? Não sabes estes trilhos não foram limpos dos xicumbos? Ou queres cair nas boas desgraças?” (COUTO, 2007, p. 43-44). Kindzu tentou explicar a motivação de suas andanças, mas o teimoso Taímo não deu ouvidos ao filho. Os tristes desígnios de Kindzu, segundo o pai, eram fruto da quebra da tradição:

- Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimónias. Ninguém me mata a galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas. Como posso te ajudar, te livrar das tuas sujidades? Deixaste a casa, abandonaste a árvore sagrada. Partiste sem me rezares. Agora, sofres as consequências. Sou eu que ando a ratazanar teu juízo (COUTO, 2007, p. 44).

Matimati

O pai explicou que Kindzu não poderia continuar a viagem enquanto a sombra dele, Taímo, pesasse sobre o filho. Assim, o pai disse ao filho que ao encontrar a ave *mampfana*⁹, a ave que mata a viagem, Kindzu deveria chamá-lo para tentar ajudar o filho. Por fim, Taímo desapareceu e Kindzu chegou à baía de Matimati. Na praia havia uma grande concentração de pessoas, como se fossem destroços trazidos pelo mar, eles estavam fugindo dos bandidos que “vinham em seu rasto como hienas perseguindo agonizantes gazelas. [...] Deviam viver há vários dias, presenciadas as trouxas e fogueiras espalhadas em múltiplas desordens” (COUTO, 2007, p. 55). Alguns deles se aproximaram de Kindzu e, categoricamente, informaram-lhe: “- O melhor é você desaparecer-se

⁸ Espécie de fantasma que se contenta com os infortúnios de Kindzu.

⁹ Na cultura africana, esse pássaro indica perigo de morte para quem viaja.

daqui” (COUTO, 2007, p. 55). O medo ameaçava todos, não havia ninguém em quem confiar. Um funcionário chamado Assane, secretário do administrador local, foi chamado. O sujeito aconselhou Kindzu a partir. Relatou que um navio naufragara na costa recentemente e que a tripulação se perdera. Os moradores tentaram se aproximar do barco, mas foram engolidos pelo mar, quando voltavam à praia, com os barcos cheios de objetos e alimentos:

Contudo, a tragédia se abatera no regresso de tais barquitos, já eles vinham bastante carregadíssimos com vestuários, comidas e utensílios diversos. Não se sabe a certeza do motivo mas, num estrelar de olhos, todos os barquinhos foram para os fundos marinhos, desaparecendo até à corrente data (COUTO, 2007, p. 57).

A fome levou a novas investidas, até o governo local proibir a prática. Assane, dias anteriores, foi acusado de corrupção, foi preso e, na cadeia, foi agredido ao ponto de perder o movimento das pernas, por isso, na ocasião, estava em uma cadeira de rodas. Antes de partir, Kindzu dançou e bebeu, em cerimônia aos espíritos, pedido a eles que mais barcos afundassem, de tal forma, que as pessoas famintas pudessem ter comida. Ébrio, Kindzu foi conduzido ao seu barco pelas pessoas. Em alto mar, viu uma “fogueirinha” pirilampeando: “No início, duvidei. Como se acendera um fogo em plena água? Depois, confirmei: meus olhos não mentiam” (COUTO, 2007, p. 59). Bastante assustado, Kindzu percebeu que um tchóti, espécie de anão, caiu em sua canoa. O anão falou que estava indo ao navio naufrago buscar coisas para levar ao céu, onde também havia carências. Aqui, nota-se uma fina ironia de Mia Couto, visto que mesmo o céu passava por dificuldades.

Pérola-mulher

Minutos depois, chegaram ao navio. O anão caminhava no barco com certa familiaridade. Kindzu ficou só, por alguns instantes, quando, notou, subitamente, a figura de uma mulher:

Foi então que encontrei a mulher. No princípio, era só um vulto no meio das cordas. Seria mais um fantasma? Depois, seu rosto apareceu mais claro. Estremeci. Me cheguei mais, espreitando na penumbra. A lua me ajudava, enxotando as brumas.

- Não tenha medo, lhe disse.

Suas roupas molhadas ofegavam de encontro à pele. A beleza daquela mulher era de fazer fugir o nome das coisas. Olhando o seu

corpo se acreditava que nunca nele a velhice haveria de morar. Corpo sedento, olhos sedentários. Sua voz saía sem vestes, nua como se dispensasse palavras.

- Me chamo Farida, disse (COUTO, 2007, p. 62).

Farida é colocada no texto como símbolo do que é sublime, nas palavras acima, proferidas por Kindzu, a beleza daquela mulher era capaz de fazer “fugir o nome das coisas”. Farida no árabe significa pérola, beleza que se esconde numa concha no mar. Curiosamente, Farida estava escondida no mar de maneira análoga às conchas marinhas. Além dos atributos físicos, beleza inigualável, é uma mulher misteriosa que se revela como uma epifania, uma aparição, tal como o anão (tchóti) que desceu do céu para guiar a canoa de Kindzu onde estava encalhado o navio que guardava a “pérola-mulher”.

Farida surge aos olhos de Kindzu durante uma noite bem escura, aspecto favorável para a ambivalência entre o real e o fantástico. A “pérola-mulher” apareceu, em um primeiro momento, metamorfoseada como a âncora do navio:

- Quem é isso?

Eu falava de homem para fantasma. De súbito, vi a âncora. Sobre o convés, a âncora dançava, pulava, cabritoteava. Seu ferro se moleava como se não tivesse outra substância senão carnes de peixe. Requebrava a um compasso de invisíveis tambores. Desconfiei: não podia ser a âncora que assim se despropositava. Era o xipoco, a aparição que me surgira na praia de Tandissico. Aquele barco estava espiritado, aguardado contra intrusos. Ou era mais uma vez serviço de meu pai, me mostrando que não me oferecia trégua? De repente, a âncora tombou com enorme estrondo. Por momento me pareceu que, em seu lugar, jazia estendido um corpo humano. Pé-pós-pé, me afastei. Fosse coisa ou gente aquilo era assunto da minha incompetência. Me apressei a chamar o anão para sairmos daquele barco enfeitado (COUTO, 2007, p. 61-62).

Kindzu acreditava estar diante da presença de um fantasma. Como se vê, portanto, a anúncio de Farida parece pertencer à outra esfera. Ela resolve contar a sua história de vida a Kindzu.

Farida era uma filha gêmea, condição que, em sua tribo, é sinal de grande desgraça. No dia seguinte ao seu nascimento, “foi declarado chimussi: a todos estava interdito lavar o chão. Caso uma enxada, nesse tempo, ferisse a terra, as chuvas deixariam de cair para sempre” (COUTO, 2007, p. 70). A fim de minimizar os im-

pactos da maldição, deixaram a irmã de Farida morrer de fome. A mãe das gêmeas não poderia ter mais filhos. Para Farida diziam que a sua irmã estava vivendo na casa da avó. Mãe e filha tiveram que sair da tribo, foram morar em um mato próximo. Viveram ali sem nunca receber visitas: “vinham os da família mas ficavam longe, escondidos. Receavam o contágio” (COUTO, 2007, p. 71). A Tia Euzinha, única pessoa da família que tinha contato com a mãe e filha, certa vez, contou toda a verdade para Farida, revelou que a irmã não tinha morrido. Na verdade, a mãe houvera cumprido a maldição pela metade, entregando a um viajante a outra filha. A Tia Euzinha mostrou o colar de Farida, pequena peça de madeira, dizendo que metade daquela peça estava com em poder da irmã: “- Essa madeirinha, essa estátua é sua Irmã. Não vê está partida ao meio, é só uma metade? A outra metade quem tem é sua Irmã, num colar igual desse” (COUTO, 2007, p. 71).

A aldeia passou por inúmeras desgraças, a terra caiu em profunda desordem, a fome e a morte se instalaram. Todos esses infortúnios acabaram sendo vinculados ao caso do nascimento das gêmeas. Com isso, vieram buscar a mãe de Farida, colocaram-na num buraco enchendo-o, em seguida, de água. Farida se aproximou, quis ajudar a mãe, que recusou o auxílio “devia ficar ali, matopar-se, pagar sua dívida com o mundo” (COUTO, 2007, p. 72). A filha permaneceu próxima ao buraco, certa noite, acordou e não mais viu a sua mãe, a água a havia levado para nunca mais voltar a vê-la, o sangue da mãe já não “sujava” a aldeia. Desde então, “infância de Farida ficou órfã. Ela cresceu, acarinhada por si mesma, na infinita espera de sua mãe” (COUTO, 2007, p. 73).

Farida, certo dia, resolveu partir da aldeia. Após horas de caminhada desmaiou, horas depois, acordou na casa de um casal luso, Romão Pinto, “dono de muitas terras”, e de Dona Virgínia, “generosa como não há”. Os portugueses adotaram Farida. Contudo, pela primeira, ela sentiu “os olhos de um homem salivando” por ela. As mãos de Romão não paravam de procurá-la. O desejo do homem crescia por toda a casa, ela sentia uma mistura de nojo e receio. Virgínia dava sinais de loucura, narrava histórias de visitas de familiares que nunca tinham aparecido. Certo dia, a segunda mãe, Virgínia, disse a Farida:

- Vou-te levar daqui, não podes ficar mais conosco.

- Levar para onde, mãe?

Farida tremia. Sem se perceber ela lhe estava chamando de mãe. Devia ser do medo que a invadia.

- Farida, escuta, minha querida. A tua mãe... eu estou chegando ao fim de minhas forças. Tenho medo que, amanhã, já não mais possa cuidar de ti. É por isso que te vou levar daqui (COUTO, 2007, p. 76).

As duas saíram rumo à missão católica, Farida iria morar em um novo lugar, naquele dia, começava a segunda orfandade dela. Na igreja, ela não se sentia feliz, faltava algo acontecer na vida, aquele lugar “lhe deixava um frio interior” (COUTO, 2007, p. 76). Por fim, ela fugiu sem prévio aviso ao padre. Estava desejosa de regressar à aldeia da infância. Mas antes, passou na casa de Virgínia, que não estava lá. Na ausência da mulher, Romão violentou sexualmente Farida:

Quando seus dedos roçaram o rosto da menina ele sentiu o molhado de cadeladas lágrimas. Essa tristeza ainda mais lhe afiou os apetites. Foi envolvendo Farida, cada avanço dele a doídoendo. Joelhos no peito, ela se pequeninava. Lá fora, a meiguice da lua não fazia suspeitar quanto ódio fermentava naquele quarto. Os anjos demoravam, Romão ganhava vantagem. Na aflição ela se perguntava: e afinal Deus? Por que se demora tanto?

Desistiu de esperar e se ergueu de um salto, escapulada, tirando o corpo do alcance das babas do Romão. Surpreso, o português trancou a voz nos dentes, soprando ameaças. Memórias antigas da raça lhe avisaram: melhor seria ela se deixar, sem menção nem intenção. O português se homenzarrou, abusando dela toda inteira. Transpirava imensos suores. Romão surgia cada vez mais peganhento, colajoso como um sapo. Aquele suor lhe surgiu como se fosse a prova: aquele homem era um estrangeiro, retirado do seu mundo. Na sua terra ele pouparia suores ao fazer amor. Mas ele estava deslocado como um sapo longe do seu charco. E como um sapo adormeceu em seus braços, roncando. Empurrou o peso daquele corpo como quem afasta uma culpa.

Amanhecia quando arrumou o saco e saiu por esse cacimbo que molha tanto como a chuva menininha. Chorou, chorou. Queria atar a tristeza com o fio de suas lágrimas. Chamou todo o ódio contra aquele homem que a violara. Mas o ódio não veio. A culpa era só dela, transitando entre esses mundos, num vira-revira. Ela devia, enfim, retornar ao seu lugar de origem, a ver se o tempo ainda tinha jeito para lhe embalar (COUTO, 2007, p. 78-79).

A atitude agressiva de Romão Pinto¹⁰ sinaliza para a sua condição de branco superior: aquele que vê as negras que o cercam como parte da conquista e do domínio do território. O resultado da relação de posse é o filho de Farida, Gaspar, criança que será entregue à missão, pois a mãe não teria condições de criá-lo. Em nenhum momento da gestação, a mãe apresentou motivações afetivas para com o filho. Após entregá-lo, nunca mais o viu.

¹⁰ O nome desse personagem português traz inscrito uma das designações informais para pênis. Curiosamente, Romão possui ávidos apetites sexuais.

Farol

Anos depois, Farida tentou recuperar o filho. Na missão, disse à freira que não teria condições de cuidar do filho, mas, também, não poderia esperar por essa condição. Marcaram para o outro dia o encontro entre o filho e a mãe. Assim, Farida chegou à igreja e descobriu que o seu filho tinha fugido. Passaram-se anos, a mãe “só chorava lágrimas de leite por causa do filho. Desciam brancas na pele escura e quando as tocava, em seus dedos se arrendavam como pequeninos sóis brilhantes” (COUTO, 2007, p. 82).

Sem o filho, Farida decidiu sair pelo mundo, em andanças sem direção. Junto-se a um grupo de pescadores que pretendia saquear o navio naufrago, mas, no ato do roubo, resolveram deixá-la a fim de liberar espaço no bote. A mulher resolveu permanecer no navio, acreditava que o proprietário poderia aparecer e ela partiria com ele. Pensou que o navio seria logo encontrado, pois estava “atracado” próximo a um farol:

- Vês aquelas sombras lá? É uma pequenita ilha. Nessa ilhinha está um farol. Já não trabalha, se cansou. Quando esse farol voltar a iluminar a noite, os donos deste barco vão poder encontrar o caminho de volta. A luz desse farol é a minha esperança, apagando e acendendo tal igual a minha vontade de viver.

Fingi ver a ilha. À minha frente só se abria os escuros panos da noite. Mas Farida punha tanta verdade em sua esperança que eu não ousei contrariar. O que ela falou, a terminar, vou pôr em suas exactas palavras. Não posso transcrever seu rosto, disposto em pétalas de luz, conforme a sinceridade da lua (COUTO, 2007, p. 83).

Kindzu compreendeu que Farida desejava sair para um novo mundo, isto é, não mais permanecer na África, ao passo que ele, ao contrário, queria “encontrar um novo continente dentro da África” (COUTO, 2007, p. 92-93). Para os dois personagens, a África que ambos conheciam estava fadada a não existir mais, estavam cansados de tanto sangue na terra.

Farida, ao final da narração de sua história de vida, disse a Kindzu que ela é um xipoco: “Me ensinaram a apagar essa parte de mim, crenças que alimentaram nossas antigas raças. Agora, não é que acredite neles, nos espíritos. Sei que sou um deles, um espírito que vagueia em desordem por não saber a exacta fronteira que nos separa de vocês, os viventes” (COUTO, 2007, p. 83). A fala da personagem cria uma identificação coletiva do povo africano que, em tempos de guerra, perdeu a noção de individualidade, apenas vagueia como sonâmbulos pela terra sem direção.

Kindzu e Farida ficaram íntimos. Ela acabou pedindo a ele que fosse atrás de Gaspar, Kindzu disse que não poderia, pois estava atrás de seu sonho, tornar-se naparama. Contudo, ela conseguiu maltratar, temporariamente, a maior “inspiração de Kindzu”, ser um guerreiro da paz: “Eu precisava acreditar que existia uma causa nobre, uma razão pela qual valia a pena me entregar” (COUTO, 2007, p. 93). Assim, Farida tentou demover o sonho de Kindzu argumentando: “Não vês que essa gente também é filha da guerra? Quando vencerem ficam iguais aos outros. Vão querer dividir as vantagens com os outros” (COUTO, 2007, p. 93).

Mais de 14 anos tinham se passado desde a entrega de Gaspar à missão. Mesmo frente a todas as dificuldades, Kindzu prometeu encontrar o filho desaparecido de Farida. Um elemento novo, o amor, o fez aceitar o pedido da mulher: “Farida me roubava coragem do caminho, me roubava força de decidir. Cada dia que passava, meu coração parecia mais e mais aquele barco” (COUTO, 2007, p. 95).

Em uma noite de setembro, o vento soprava mais forte trazendo ao mar uma chuva quente. De repente, na cabine do capitão, Kindzu viu Farida tomando banho, ela fez um convite para ele se aproximar. Eles se amaram:

O mundo esvanecia e o mar já não importava. As mãos molhadas de Farida desataram as vestes, os dedos dela parecia eram de água. Ela se deitou, derramada no chão de ferro. Nos colámos em gestos de afogado. As vagas ondeavam nossos corpos, indo e vindo. Os dois éramos já só um, emergindo como uma ilha num imenso nada (COUTO, 2007, p. 96).

A união amorosa foi uma pausa à concretude insuportável da guerra, momento de entrega absoluta numa espécie de ilha sem dor nem culpa. Após o amor, Farida pediu a Kindzu que fosse buscar Gaspar.

Matimati

Kindzu, apaixonadamente, seguiu para a praia de Matimati. Partiu pensando encontrar a Tia Euzinha, talvez ela soubesse do paradeiro de Gaspar. Na aldeia, contemplou um acidente de um homem descendo uma rua numa cadeira de rodas em alta velocidade. Quando se aproximou do acidentado, Kindzu percebeu que se tratava de Antoninho, o ajudante da loja de Surendra. O indiano estava com uma nova loja, agora, em Matimati. Coincidentemente, Surendra e Assane eram sócios em um empreendimento. O indiano tentava se livrar da esposa, Assma, completamente insana. Em um diálogo com Assane, Kindzu descobriu que esse perdera o cargo na administração local, pois se recusara a assassinar uma mulher, Farida.

Kindzu, atônito, permaneceu calado, objetivando descobrir a motivação da tentativa sumária de assassinato. Antes de sair do navio naufragado, Farida disse a Kindzu para nunca citar o nome dela para ninguém.

Mais tarde, Surendra, em estado de alheamento de quase tudo, apareceu. Ele havia colocado a mulher numa jangada, lançando-a, em seguida, no mar. Essa ação seria uma absurda tentativa de devolvê-la a Índia, local venerado por ela. Contudo, Assma foi encontrada por um pescador, perdida no mar, o corpo repleto de algas. A indiana voltou ao continente, o pescador a exibia, diariamente, nua para “espan-tosos olhos que jamais viram semelhante criatura” (COUTO, 2007, p. 108). O pescador lucrava com essa exposição. Kindzu viu naquela mulher certa familiaridade, porém, somente depois, notou se tratar de Assma, a esposa indiana. Informou a Surendra que havia visto a sua mulher presa por pescadores. O indiano resgatou a esposa, levando-a a um hospital. Kindzu passou os dias seguintes fazendo companhia a Surendra.

Junhito

Assane possuía em sua casa um tanque de guerra defeituoso que passou a servir como criadouro de galinhas, espécie de alternativa comercial para a sua sobrevivência, caso a loja de sociedade não desse certo. Assim, numa noite, Kindzu acordou transpirando, estava ouvindo uma canção de embalar de sua mãe. A melodia emanava de fora da casa. Saiu e percebeu que a canção saía do tanque:

Vislumbrei então um enorme galo. O bicho me fitou surpreso. O olhar dele quase me fez cair. Aqueles olhos eram de uma tristeza que eu já conhecera.

- Junhito!

O galo entortou a cabeça, duvidando-me. Cócóricou, esgravatando o chão, em exibição de mandos. Agora, ele parecia um real bicho, ave de nascimento e vocação. Não podia ser Junhito, meu Irmão (COUTO, 2007, p. 117).

Nem os restos finais de humanidade, o aspecto triste no olhar, foram capazes de trazer Junhito de volta ao mundo dos homens. O processo de zoomorfização se concretizara de tal maneira que, realmente, Junhito vivia outra existência. Kindzu, diante da imagem grotesca do irmão, pensou: “Eu havia esquecido meu mano. Estava dedicado a procurar Gaspar, um estranho. mas abandonara a lembrança de Junhito” (COUTO, 2007, p. 117). Dias depois, Kindzu se aproximou do irmão em

uma despedida. E, novamente, “aqueles olhos se mostraram humanos, capazes de lágrimas. Meus dedos passaram entre a rede e lhe acariciei as asas” (COUTO, 2007, p. 118). Kindzu repetia para si mesmo que Junhito estava falecido. Essa condição de Junhito pode ser associada à guerra. Para reverter a desumanização ocasionada pela guerra, é necessária a morte do animal em que nos convertemos para vir nascer um novo sujeito.

A loja de Surendra e Assane, finalmente, iria ser inaugurada, o local tinha sido, em tempos coloniais, a cantina de Romão Pinto. Nesse momento, Kindzu pode contemplar, novamente, a esposa do administrador, Carolinda. Tudo transcorria dentro da normalidade, quando, porém, alguns desordeiros apareceram ateando fogo ao estabelecimento. Houve tiros, gritos e muita gente correndo. Em meio à confusão, Assane morreu queimada. Surendra conservava uma estranha distância de tudo, parecia nada ter sucedido.

Após passar dias na casa de Assane, Kindzu partiu à procura de Gaspar. Dirigiu-se, em companhia de Antonino, a um bar. No local numa conversa com a prostituta cega Juliana Bastiana, conheceu Quintino, bêbado que conhecia muito bem o “mato” e, em seguida, levaria Kindzu ao encontro de Tia Euzinha. Porém, o guia estava completamente ébrio. Portanto, não havia meios de obter informações dele. Com isso, Kindzu saiu do bar, a fim de esperar Quintino voltar à normalidade. De repente, na rua, um vulto saiu do escuro atirando Kindzu ao chão. Logo percebeu que se tratava de uma mulher: “seus seios estavam colocados à minha disposição” (COUTO, 2007, p. 135). Eles foram para o curral da Missão e lá mantiveram relações sexuais.

No outro dia cedo, Kindzu acordou, Carolinda não estava ali. Ela havia esquecido um colar. O jovem viajante pegou o objeto e pensou em entregá-lo em alguma oportunidade. Kindzu queria falar com Quintino, finalmente, pedir-lhe que o acompanhasse pelo mato. O sujeito continuava perdido em meio à embriaguez. Um sujeito estava a arrastar Quintino, Kindzu acabou sendo obrigado a carregar o bêbado para a administração. Quando chegou ao local, encontrou-se com Estevão Jonas, o administrador da cidade. Este pediu que chamasse a sua esposa. Carolinda explicou a sua ausência à noite dizendo ter sido vítima de um feitiço: “Ela contara que tinha visto um maço de notas na praia. Vergou-se para o apanhar mas não foi capaz de se endireitar. Estava presa no dinheiro, sem poder soltar-se durante horas” (COUTO, 2007, p. 142). Estevão Jonas justificou: “- Conheço esse xicuembo, não pode ser de alguém daqui. Foste tu que encomendaste. Mas eu não fico em obscurantismos: isto é acção política, obra do inimigo, abuso dos símbolos da Nação” (COUTO, 2007, p. 142). Kindzu era o único forasteiro do lugar, por isso

o administrador suspeitou que o feitiço fosse dele. Assim, Estevão determinou que Kindzu ficasse amarrado ao bêbado Quintino. Vendo-se sozinho com o bêbado, Kindzu propôs:

- Conduzes-me pelo mato. Em troca, levo-te até ao barco onde está Farida. Tu tiras de lá o que quiseres.

Ele aceitou. Afinal ele também queria fugir. Um fantasma lhe perseguia, confessou. Um fantasma? Sim, o espírito de seu antigo patrão colonial (COUTO, 2007, p. 142).

Defunto luso

Quintino, enquanto permanecia amarrado ao Kindzu, resolveu contar uma história. Certa noite, durante uma invasão à casa de seu antigo patrão, Romão Pinto, acabou sendo surpreendido pelo defunto do português, que tinha sido enterrado ali mesmo. Romão contou-lhe a causa de sua morte: mantivera relações sexuais com uma negra casada, Salima, sem notar que estava menstruada, ação considerada um tabu para a sociedade local. Como punição ele começou a urinar sangue interminavelmente até a morte. Mas antes de morrer, investiu contra Salima, forma de represália. De madrugada, Romão foi à casa da mulher forçando-a a ter relações sexuais com o marido a fim de, também, levá-lo a óbito, porém, essa ação não teve êxito:

o marido de Salima não morrerá. Para consolar o homem, Quintino avançou possíveis explicações. Quem sabe era um falso sangue, esse que a mulher mostrara? Ele conhecia as manhas das mulheres quando não querem servir as urgências dos machos. Fingem, chegam a cortar-se nas virilhas (COUTO, 2007, p. 150).

A condição de defunto o impedia que saísse da casa sozinho, apenas poderia sair acompanhado de um vivo, por isso, mandou Quintino levá-lo à presença de Farida. Contudo, Quintino recusou o pedido do patrão que o perseguia:

Então choveram as ameaças, coisas de estarrecer. Facas e fogos, lumes e chibatás. Desfaço-te que nem daquela vez que desapareceram os talheres. Ou pior, que agora com esta passagem pela morte aprendi maldades que nem lembram ao diabo.

- É o fantasma do colono que me persegue até hoje (COUTO, 2007, p. 151).

Quintino, mesmo após terminar o seu relato, ainda estava preso a Kindzu. Somente depois, Carolinda apareceu e soltou os dois. A mulher revelou ter mentido para o marido, Estevão Jonas, a fim de preservar Kindzu mais tempo próximo a ela. Este ainda desejou entregar-lhe o colar, mas Carolinda recusou pegá-lo, disse que seria uma recordação.

Tia Euzinha

Quintino e Kindzu combinaram uma data para explorar o mato, porém Quintino não compareceu, parecia estar perdido alegando ter visto o seu antigo patrão, Romão Pinto. Com isso, Kindzu resolveu ir atrás de Virgínia a fim de obter alguma informação acerca de Gaspar. Encontrou a velha em sua casa. Horas e horas perdidas, espreitando à distância, esperando o momento certo para estabelecer um contato. Várias crianças negras lhe rondavam, ela e as crianças pareciam viver em outro patamar de existência: “Dona Virgínia amalha fantasias, cada vez mais se infanciando” (COUTO, 2007, p. 158). Os pais das crianças traziam comida, bons cumprimentos. O quintal da casa tinha sido tomado pelo capim. Ela nem reparava a urgência de cuidar do espaço. O seu marido, Romão Pinto, “se retirou da vida vai fazer dez anos” (COUTO, 2007, p. 158). Do esposo Virgínia guardava o inverso da saudade. Um de suas ocupações era a criação de sapos no quintal:

De dia deixava as moscas patinharem os vidros das janelas. À tarde, juntava-as numa caixa e lhes tirava as asas, uma a uma. Chegada a noitinha ela saía de casa e espalhava as desasadas moscas pela relva. Chamava os batráquios por nomes, sortidos de sua autoria (COUTO, 2007, p. 159).

Além da criação de sapos, Virgínia preenchia a sua existência narrando histórias às crianças, como a do Mucunha Curucho¹¹, o seu avô, “homem frequente em terras do outro lado da montanha. Sua única obra havia sido o farol” (COUTO, 2007, p. 160). Ao terminar as narrativas, a velha levava as crianças para o poço objetivando ver se ainda haveria água por lá.

No fundo do poço

Kindzu não resistiu à possibilidade que teve de se aproximar de Virgínia. Ele perguntou por Gaspar. A velha desconversou mostrando a língua ao outro. Sem paciência, Kindzu falou inúmeras coisas em desordem, entre elas, disse que estava ali por cauda de Farida, “tinha sido ela que me pedira que procurasse seu filho dela” (COUTO, 2007, p. 162). A senhora convidou Kindzu para a sua casa, poderia

¹¹ Essa expressão possui o significado de homem branco.

falar somente lá. Voltaram, então, ao antigo casarão. Virgínia revelou tudo que sabia a respeito de Gaspar. Certa vez, entrou no quintal, quase morta, uma criança. Quando melhorou a condição, o menino contou-lhe a sua história de vida. Naquele momento, ela descobriu se tratar do filho de Farida e de João Romão, seu esposo. Gaspar ficou alguns dias na casa de Virgínia e depois fugiu, talvez para encontrar a Tia Euzinha, de cuja existência tinha conhecimento.

Em meio à conversa, Virgínia se calou. Os dois avistaram Estevão Jonas, que estava ali a pedido de Romão Pinto, e se esconderam. O administrador percebeu que as portas se abriram permitindo que ele visse o falecido Romão Pinto “carregando às costas o seu próprio caixão” (COUTO, 2007, p. 166). Estevão Jonas, com medo, saiu correndo, caindo numa valeta. O defunto se aproximou e disse: “Levanta-se e ajuda-me a carregar esta merda deste caixão” (COUTO, 2007, p. 166). O português ofereceu ao moçambicano uma sociedade em um empreendimento, não explicitado por eles. Para a empresa dar certo, necessitava do dinheiro que estava em mãos de Virgínia (“a maldita estava podre de rica” - COUTO, 2007, p. 167). Para que o pacto entre eles desse certo, Estevão Jonas deveria atacar os portugueses, de tal forma que ninguém desconfiasse da aliança estabelecida entre eles.

Romão desapareceu no escuro da casa. Minutos depois, Carolinda apareceu na casa do português. A mulher, enciumada, pensou que o marido estivesse ali com outra mulher. O marido tranquilizou a esposa contando-lhe o sucedido, acordos e sociedades com o falecido. Carolinda, vendo a estranha aliança, ofendeu o marido: “- Sempre eu dei o nome certo à tua função: você é um administrador” (COUTO, 2007, p. 169). O clima se intensifica com a intolerância de Carolinda para com as posturas políticas do marido:

- Você, Estevão, é como a hiena: só tem esperteza para as coisas mortas.

- Essas suas palavras já são canto de sapo.

- O povo vai-te apanhar. Não voltas mais a esta casa, senão te denuncio.

- Como não volto? Agora eu e Romão Pinto temos negócios, somos sócios. Tenho que vir aqui. Ou não diga, mulher, que quer que ele vá até lá na administração?

[...]

- Não quero esse dinheiro. Nem minha família aceita dinheiro sujo. Você há-de pagar essa traição.

- Mas Carolinda, se acalme. Isto são contradições no seio do povo...

- Vá-se embora, Estevão. Eu não lhe quero ouvir.
- Tem que me ouvir.
- Vá-se, senão eu grito, grito até isto se encher de gente (COUTO, 2007, p. 169).

Loucura pensada

Temendo os gritos da esposa, Estevão saiu correndo da casa. Em seguida, Kindzu chamou por ela. Virgínia saiu às pressas alegando não possuir dinheiro: “Não esqueça eu sou uma velha tonta, não falo com gente crescida. [...] Como é que posso assinar um papel? E dinheiro, eu sei o que é dinheiro?” (COUTO, 2007, p. 170). Agora, Kindzu conseguiu entender a suposta loucura de Virgínia, na verdade, a dita loucura era um refúgio seguro para ela.

Kindzu afagou Carolinda. Ele mostrou o colar que ainda guardava consigo. Em seguida, se beijaram, porém, em meio a essa ação, ele a chamou de Farida. Carolinda, de um golpe, se afastou dele, que mentiu dizendo não ter se referido a ela com tal nome. Carolinda aproveitou a oportunidade para narrar a sua história de vida. Acabou relatando o total ciúme por uma mulher, Farida, que passou a trabalhar na administração. Mas Farida, certo dia, desapareceu da Matimati, emigrara para o navio naufragado. O ciúme converteu-se em ódio:

O que lhe dava tanta raiva? Era perder o objecto do ciúme? Ou seria inveja da outra estar a caminho de sair daquele inferno? Sim, Farida fugia da pequenez daquele lugar mesmo que o fizesse pela loucura de embarcar num barco encalhado. Mas sempre era uma viagem, uma saída daquele inferno. Era essa fuga que Carolinda não podia aceitar. Assim, ela se deu a conceber uma vingança contra Farida. Incitava Estevão a tomar medidas contra o barco, inventando perigos na estada de tal mulher num tal barco. Os homens de Estevão tinham ido ao navio recolher a melhor parte dos bens? Pois Farida assistira àquele desvio, se preparava para denunciar o caso. Estevão fingia acreditar e dava desleixadas ordens para que a dita mulher fosse retirada do barco (COUTO, 2007, p. 173).

Mato sonho

Após explicar a origem do ódio visceral, Carolinda deitou nos braços de Kindzu, nos degraus do casarão, e estendeu o seu “corpo com a paixão do fogo e a ternura da terra” (COUTO, 2007, p. 173).

Virgínia não poderia levar Kindzu à procura do filho de Farida, o estado de fantasia em que havia entrado era sem retorno. Ela “se refugiara onde nunca mais nem mortos nem vivos lhe pudessem encontrar” (COUTO, 2007, p. 180). Com isso, Kindzu partiu para o interior, em companhia de Quintino, objetivando encontrar a tia Euzinha. Os dois andaram bastante, Quintino disse a Kindzu para ficar sob uma árvore, visto o cansaço, enquanto encontrasse o campo para, em seguida, buscá-lo. Kindzu resolveu sair das proximidades da árvore, dada a presença da morte lá: “restos de bichos devorados, esqueletos dos pássaros que caíam já mortos dos ramos da maldiçoada árvore” (COUTO, 2007, p. 180). Decidiu, então, sair do lugar, quando olhou para o pássaro que, em sonho, o seu pai preditara. Seria o mampfana¹², ave matadora de viagem, indício de morte próxima: Kindzu ou Farida estavam prontos para morrer? Kindzu ajoelhou pedindo proteção ao pai. Então, de súbito, o pássaro partiu-se em dois. De dentro da árvore, saiu uma voz: “- Eu sou a última árvore. Aquele que me cortar ficará mulher, se for homem. Se tornará homem, se for mulher” (COUTO, 2007, p. 181). Houve um diálogo entre pai e filho. Em seguida, Quintino voltou para conduzi-los ao campo.

No campo, lugar de desolação e abandono, encontraram tia Euzinha. Os dois se apresentaram à velha, explicaram as suas intenções. Ela, por sua vez, indagou sobre Farida. Tia Euzinha ficou espantada ao ver o colar de Kindzu:

Me surpreendi. Por que motivo ela me queria tirar aquela lembrança?

- Você não deve mexer no destino dessas Irmãs. Nenhuma pode saber nada sobre da outra. Carolinda não pode saber eu sou tia dela. Senão, a desgraça lhes vai escolher.

- Está certo, eu fico calado, disse eu, entregando o colar.

- Mesmo eu penso: há um demónio que está trabalhar na alma de Carolinda.

Um demónio? E como sabia Euzinha da existência de tal mau espírito? Pela maneira como Carolinda incitava o marido a tomar medidas contra o barco. Era ela que queria que Farida fosse morta. Sem nenhuma razão concreta, sem motivo entendível. O demónio se vingava de não ter sido ela a menina escolhida para a vida.

- Deixe as gémeas. Se ocupa só de encontrar Gaspar.

- Sim. Mas onde posso encontrar esse menino?

- Gaspar foi levado para um outro campo (COUTO, 2007, p. 183).

12 Esse pássaro faz parte das crenças místicas do povo tsonga, do sul de Moçambique. Eles acreditam que essa ave voa atrás do caminho com as grandes asas abertas, pois há perigo de morte, previne o caminho que não é confiável. Temos aqui uma sugestão de morte próxima, pode estar chegando ao fim a existência de Kindzu no romance.

Gaspar não estava naquele campo, tinham-no levado para um lugar desconhecido por ela. Tia Euzinha sugeriu a Kindzu demorasse certo tempo ali, à espera do que decidissem os espíritos. Resolveram ficar. Quintino se envolveu com uma moça chamada de Jotinha. Kindzu foi encontrado por Carolinda. Os casais passaram a noite em um depósito de alimentos. No outro dia, viram insetos comendo os alimentos que deveriam ser distribuídos à população:

- Veja, os bichos!

Em redor dos sacos, milhares de insectos roubavam comida. Os bichos vazavam o armazém com gulas de gigante. Como era possível? Tanto alimento apodrecendo ali enquanto morriam pessoas às centenas no campo?

- É culpa de Estevão Jonas, meu marido. É por isso que lhe chamo administrador! (COUTO, 2007, p. 188).

Sem farol

Carolinda resolveu distribuir os alimentos à revelia do marido. A população, à noite, fez uma verdadeira festa por causa da comida distribuída. Em meio à festa, tia Euzinha dançou freneticamente até a morte: “O peito dela já tinha desaguado nesse outro mar onde meu pai divagava” (COUTO, 2007, p. 192). O falecimento dela fez Kindzu sair do campo: “Me descaminhei pelo mato, tão absorto em mim que nem o medo me chegou” (COUTO, 2007, p. 192). Voltou a Matimati. Nessa localidade, Assane se aproximou de Kindzu e lhe disse:

- Já lhe deu a novidade?

- Que se passa? Que aconteceu com Farida? [...]

- Não vale a pena você voltar lá.

- Não vale a pena?

- Farida já não te espera.

- Como: vieram-lhe buscar?

- De certa maneira...

- Como de certa maneira?

- Se acalma, Kindzu. Lhe vamos contar (COUTO, 2007, p. 197).

A morte de Farida se deu da seguinte maneira: Antoninho pegou um barco e partiu rumo ao barco naufragado, no local, conversou com Farida sobre Kindzu referente à procura do filho dela. Então, ela disse: “Não posso adiar mais. Vês aquele

farol, apontou ela por entre o poente. Tenho que fazer com que aquele farol funcione” (COUTO, 2007, p. 198). Antoninho se dispôs a ajudar. Assim, em seguida, as coisas se sucederam da seguinte maneira:

Farida partiu na embarcação de Antoninho. Ele ainda a viu chegar ao pequeno ilhéu e entrar no farol. Ficou lá um tempo, saiu, voltou a entrar, carregando uns velhos bidões¹³. De repente, a torre se sacudiu em imensa explosão. Labaredas escaparam como sôfregas línguas do edifício. Toda a ilha ficou arrendo (COUTO, 2007, p. 198).

Fogo

A luz do farol para essa mulher poderia sinalizar a esperança em um novo lugar, pois a sua localidade, Moçambique, tinha se tornado bastante hostil aos seus habitantes, restava, pois, a crença na esperança em um “paraíso”. Contudo, o sonho acabou sendo consumido pelo fogo, símbolo ambivalente. Por isso, pode ser visto como símbolo das paixões (amor e cólera); da purificação, da iluminação, do conhecimento, renovação, mas, ao mesmo tempo, como aquilo que obscurece e sufoca, queima, devora e destrói. No romance *Terra sonâmbula*, o fogo pode ser apreendido como signo de destruição, das paixões descontroladas, que levam à morte. Se observarmos na narrativa I (olhar de fora), Muidinga e Tuahir encontram um ônibus incendiado e repleto de cadáveres queimados. Outro exemplo é o incêndio da loja do indiano.

Antoninho tentou resgatar Farida, queimou os braços, mas não conseguiu ajudar a mulher, que estava morta. Kindzu não queria ficar naquela cidade, por isso, resolveu partir no primeiro machimbombo de Assane. O negro estabeleceu uma empresa com o administrador:

- Calha bem, meu amigo. Amanhã mesmo sai o primeiro machimbombo de nossa empresa.

Fingi nem reparar. Nossa empresa? Então, o negócio já se expandira? Afinal, em guerra se pode prosperar mais rápido que em normais tempos de paz. Levantei outra, mais leve, dúvida:

- Já se pode circular na estrada?

- Não temos certeza. Vamos tentar.

- Está certo. Amanhã eu embarco nesse machimbombo. Me deixe agora, estou de mais cansado (COUTO, 2007, p. 199).

13 Bujão.

Feiticeiro

Kindzu se preparou para partir, a sua última viagem. Assim, acomodou as roupas e os cadernos na mala, que havia sido deixada por Surendra. A última parte de seu caderno é o relato de um sonho de Kindzu. Ele se viu em pleno amanhecer, parecia tratar-se da primeira madrugada do mundo. Um grupo de pessoas se dirigiu a ele, à frente notava-se um feiticeiro, que fez inúmeras previsões acerca de terrores que atingiriam a todos. Porém, após as calamidades, “restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente” (COUTO, 2007, p. 201). Por fim, o feiticeiro propôs: “Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu” (COUTO, 2007, p. 202). Colocaremos o trecho na íntegra do sonho de Kindzu, visto a sua importância simbólica:

- Chorais pelos dias de hoje? Pois saibam que os dias que virão serão ainda piores. Foi por isso que fizeram esta guerra, para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança. Não mais procureis vossos familiares que saíram para outras terras em busca da paz. Mesmo que os reencontreis eles não vos reconhecerão. Vós vos convertêsseis em bichos, sem família, sem nação. Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. Agora, a arma é a vossa única alma. Roubaram-vos tanto que nem sequer os sonhos são vossos, nada de vossa terra vos pertence, e até o céu e o mar serão propriedade de estranhos. Ser mil vezes pior que o passado pois não vereis o rosto dos novos donos e esses patrões se servirão de vossos Irmãos para vos dar castigo. Ao invés de combaterem os inimigos, os melhores guerreiros afiarão as lanças nos ventres das suas próprias mulheres. E aqueles que vos deveriam comandar estarão entretidos a regatear migalhas no banquete da vossa própria destruição. E até os miseráveis serão donos do vosso medo pois vivereis no reino da brutalidade. Terão que esperar que os assassinos sejam mortos por suas próprias mãos pois em todos haver medo da justiça. A terra se revolver e os enterrados assomarão à superfície para virem buscar as orelhas que lhes foram decepadas. Outros procurarão seus narizes no vômito das hienas e escavarão nas lixeiras para resgatarem seus antigos órgãos. E há-de vir um vento que arrastar os astros pelos céus e a noite se tornar pequena para tantas luzes explodindo sobre as vossas cabeças. As areias se voltarão em remoinhos furiosos pelos ares e os pássaros tombarão extenuados e ocorrerão desastres que não têm nome, as machambas serão convertidas em cemitérios e das plantas, secas e mirradas, brotarão apenas pedras de sal. As mulheres mastigarão areia e serão tantas e tão esfaimadas que um buraco imenso tornar a terra oca e desventrada (COUTO, 2007, p. 201-202).

Como se percebe, ao longo das páginas do romance, há uma necessidade de destruir para se construir algo novamente, por isso, o fragmento remete ao instante em que o velho mundo, representado pela “terra oca e desventrada” (COUTO, 2007, p. 201), deixará de existir a fim de dar lugar a um mundo novo. Portanto, é necessário se despir de um tempo envenenado com intuito de entrar em outro que haja o “terno embalo da primeira mãe” (COUTO, 2007, p. 201).

Ainda entre as brumas do sonho, Kindzu viu um galo se aproximando dele, era Junhito em formas quase humanas, “lhe caíam as penas, cristas e esporões” (COUTO, 2007, p. 202). Em seguida, no sonho, “surgiram o colono Romão Pinto junto com o administrador Estevão, Shetani, Assane, Antoninho e milicianos. Vinham armados e se dirigiram para Junhito, com ganas de lhe depenar o pescoço. Cercaram o manito, dizendo: - Teu pai tinha razão: sempre te viemos buscar” (COUTO, 2007, p. 203). Junhito chamou o irmão que, de súbito, se viu portando os enfeites e armas dos naparamas. Após vê-lo com as armas do guerreiro de paz, os inimigos sumiram. Junhito ainda lutava para livrar-se do feitiço, o zoomorfismo. Kindzu cogitou que o irmão precisava de um pouco de infância para voltar a ser um homem. Assim, Kindzu pôs-se e entoar uma das cantigas de ninar pronunciadas pela mãe. Aos poucos, Junhito voltou à forma humana. A mãe deles apareceu, como se tivesse sido chamada pelo canto, segurando uma criança em seu colo. Junhito segurando a mão no peito, agradeceu pela transformação e partiu com a mãe.

Narrativas cruzadas

Kindzu pressentia que a noite chegava ao fim e, portanto, com ela, o sonho cessaria também, por isso, se apressou, antes que acordasse:

Eu sentia que a noite chegava ao fim. Qualquer coisa me dizia que me devia apressar antes que aquele sonho se extinguisse. Porque me surgiam agora alucinadas visões de uma estrada por onde eu seguia. Mas aquela era uma muito estranha picada: não estava imóvel, esperando a viagem dos homens. Ela se deslocava, seguindo de paisagem em paisagem. A estrada me descaminhou. O destino o que é senão um embriagado conduzido por um cego? Fui sendo levado sem conta nem tempo. Até que meu coração se apertou em sombrio sobressalto. Me surgiu um machimbombo queimado. Estava derreado numa berma, a dianteira espalmada de encontro a uma árvore. De repente, a cabeça me estala em surdo baque. Parecia que o mundo inteiro rebentava, fios de sangue se desalinavam num fundo de luz muitíssimo branca. Vacilo, vencido por súbito desfalecimento. Me apetece deitar, me anichar na terra morna. Deixo cair ali a mala onde trago

os cadernos. Uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá força. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra (COUTO, 2007, p. 203-204).

Nesse trecho do romance, espécie de momento em que as duas narrativas se cruzam, descobrimos a identidade de Muidinga: ele é Gaspar. Sendo assim, Kindzu conseguiu cumprir a promessa feita Farida. O final do romance remete ao seu início, momento que Kindzu é encontrado por Muiding/Gaspar. Segundo Ana Mafalda Leite, “no final do romance, a primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história” (LEITE, 2003, 42).

A identidade de Muidinga residia na desmemória de Gaspar/Muidinga. A compreensão e recuperação da memória do filho de Farida se dá por meio da história tecida por Kindzu. De um lado, esse personagem parece escrever para esquecer a sua memória (“Assim escritas estas lembranças ficam presas no papel, bem longe de mim” – COUTO, 2007, p. 200). De outro lado, Muidinga via na escrita uma maneira de conhecer a si mesmo por meio das memórias escritas.

REFERÊNCIAS:

- CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- COUTO, Mia. *Mia Couto, o poeta que escreve histórias*. Entrevista concebida a Mirian Sanger. *Revista da Cultura*, edição 19, fevereiro de 2009, p. 4-6.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- JOZEF, Bella. *O fantástico e o misterioso*. In: JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A./Eduel, 2006, pp. 180-190.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Abril, 2010.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária, UEM, 2003.
- PEPETELA. *Mayombe*. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- RIOS, Peron Pereira Santos de Machado, *A viagem infinita: um estudo de Terra Sonâmbula*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, março de 2005.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *Alegorias em abril: Moçambique e o sonho de um outro vinte e cinco (uma leitura do romance Vinte e cinco, do escritor Mia Couto)*. *Via Atlântica*, 18, pp. 111-123, 1999.

Entre o épico e o lírico, o *Romanceiro*

Camila Calaça¹

Sobre a autora

Nascida no início do século XX, Cecília Meireles (1901-1964) é uma poeta que conquistou lugar no cânone literário, o qual, como se sabe – embora muito se questione –, é majoritariamente masculino. A despeito disso, a poeta lírica da modernidade brasileira ocupa espaço nos livros didáticos e nos estudos acadêmicos como uma das principais autoras da poesia lírica nacional e mundial:



Seu lirismo é marcado pela exploração sonora da língua e por movimentos rítmicos que conferem musicalidade aos versos [...]. O vigor das imagens, a qualidade formal dos versos, a variabilidade das formas poéticas (soneto, canção, epigrama, elegia...), aliados ao tratamento filosófico dado aos temas, explicam esse lugar especial que Cecília ocupa na história da nossa poesia (MELLO, 2012, p. 15).

Um dos mais notáveis e reconhecidos poemas de Cecília Meireles, “Motivo”, publicado no livro *Viagem*, de 1939, evidencia o artifício linguístico ao qual, no mais das vezes, a autora se dedica, fazendo a opção pelas rimas alternadas e consoantes, por exemplo:

Motivo

Eu canto porque o instante existe
E a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
Sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
Não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
No vento

¹ Doutoranda em Letras e Linguística pelo PPGL da Universidade Federal de Goiás.

Se desmorono ou se edifico,
Se permaneço, ou me desfaço,
– não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa rimada.
E um dia sei que estarei muda:
– mais nada (MEIRELES, 1958, p. 83).

As quatro estrofes que compõem “Motivo”, cada qual com quatro versos alternadamente rimados, apresentam um sujeito lírico que comenta o próprio fazer poético: “eu canto”, “sou poeta”, “sei que canto”, “E a canção é tudo”, “asa rimada”, “estarei muda” são versos (e fragmentos de versos) que expressam, pelo poema, o poetizar e a condição de poeta. Alheio àquilo que não seja a poesia (isto é, o canto), o sujeito lírico sente-se completo e, por isso, abdica do funcionalismo que permeia a vida em geral: não lhe apetece, ou mesmo não lhe convém, o *modus operandi* da vida prática; por isso, não pauta a alegria ou a tristeza (3º verso); por isso não vive o afã do regozijo ou da perturbação (6º verso); por isso não intenta a construção ou a desconstrução, a permanência ou a sublimação (3ª estrofe). O que lhe interessa é aquilo que já lhe constitui: a poesia que emana de seu canto, que “é tudo” (13º verso). Aliás, a impermanência e o pouco crédito ao que podemos denominar de burocratização da vida são atestados na própria irmanação do sujeito lírico àquilo que escapa: “Irmão das coisas fugidias”, “Atravesso noites e dias/No vento”. O adjetivo “fugidias”, bem como o substantivo “vento”, constitui a imagem daquilo que não sabe se fica ou se passa, como reiteram os versos 11 e 12.

Esse desprendimento do sujeito lírico em relação às atribuições subjetivas e objetivas típicas da vida humana, vale dizer, é consoante ao desprendimento da própria poesia (e poderíamos dizer da literatura em geral) nos termos de uma função pragmática. Com isso, quer-se dizer: diferentemente de uma bula de remédios, cuja função específica é orientar um enfermo quanto à manipulação de um medicamento, a poesia – a literatura – está eximida de um uso pragmático e específico. A esse respeito, as palavras, em forma de ressalva, de Umberto Eco, são provocativas:

Para que serve este bem imaterial que é a literatura? Bastaria responder, como já fiz, que é um bem que se consuma *gratia sui*, e, portanto, não deve servir para nada. Mas uma visão assim desencarnada do prazer literário corre o risco de reduzir a literatura ao *jogging* ou à prática de palavras cruzadas – os quais, além do mais, servem ambos para alguma coisa, ora à saúde do corpo, ora à educação léxica (ECO, 2003, p. 10).

Dito isso, Umberto Eco procede com a apresentação de “uma série de funções que a literatura assume para nossa vida individual e para a vida social” (2003, p. 10). Dentre essas funções, Eco fala em uma “criação de identidade” promovida pela literatura. Nesse ponto, voltemos ao poema de Cecília Meireles: tal como a literatura (a poesia, o canto), o sujeito lírico de “Motivo” não se engaja na *práxis* da vida, mas tem identidade, afinal, “é poeta”, como está autenticado no 4º verso, e “ser poeta” é assumir um ofício – com ou sem remuneração, mas, sim, um ofício. Não seria possível dizer, por outro lado, e ainda dialogando com Umberto Eco, que *jogger* ou “fazedor de palavras cruzadas” constitua uma identidade, a qual pode constituir um ofício.

Ademais, é possível ressaltar que a forma poética utilizada por Cecília Meireles em “Motivo” recobra a quadra poética, gênero lírico popular composto por estrofes de quatro versos, geralmente rimando o 2º e o 4º verso. Fernando Pessoa (1888-1935) e Florbela Espanca (1894-1930), ambos poetas portugueses, foram responsáveis pela produção de um sem-número de quadras e, como pontua a pesquisadora brasileira Ana Maria Lisboa de Mello (2012, p. 9), Cecília, pela influência de sua avó açoriana Jacintha Garcia Benevides, desenvolve grande “interesse pela pátria portuguesa”.

*

Situar a poesia de Cecília Meireles neste ou naquele movimento literário é, em grande medida, um desafio, haja vista as diferentes referências e fontes das quais se vale a autora no lastro de sua obra. A pesquisadora Paola Maria Felipe dos Anjos (1996, p. 1) relembra a ligação de Cecília a um “grupo carioca [que cultivava] a tradição simbolista e um espiritualismo fortemente conservador”, mas, por outro lado, “a autora aproximou-se dos modernistas de São Paulo que foram porta-vozes do processo de secularização e total mudança de valores pelos quais passavam o Brasil e o mundo”. Esses dois grupos tinham propostas de produção literária distintas e divergentes: aquele, ansiava a “obediência à tradição literária”, enquanto os paulistas tinham por princípio a “ruptura com os padrões estéticos vigentes”. Seja na adesão a uma vertente simbolista, seja na assimilação de princípios do Modernismo paulistano, Cecília Meireles é, indiscutível e principalmente, uma autora da Modernidade, já que faz parte de um *ethos* reconhecível pela fragmentação da noção de sujeito, pela tendência à ruptura. Isto é, o conceito de sujeito, na Modernidade, deixa de ser entendido como totalizante (sujeito uno e acabado) e passa a se ramificar em vários “eus”. Por tal razão é que Cecília, como poeta, tem a possibilidade de revisitar o passado das formas poéticas e dele se apropriar.

O Romancero da Inconfidência

Um pouco de História para chegar à Literatura

É conhecida a narrativa histórica sobre a Inconfidência Mineira (1788-1789). Conta-se que alguns homens das mais diversas posições sociais (da nobreza, do clero, do povo), insatisfeitos com a dominação portuguesa sobre o Brasil e com as arbitrariedades na cobrança dos impostos relativos à extração do ouro (como o quinto, por exemplo), elaboraram um plano de sedição que resultaria na independência de Minas Gerais do controle de Portugal. Conforme articulado na confabulação desses homens, o levante teria seu início de fato quando da cobrança da derrama – imposto que deveria ser pago por todos os habitantes da Capitania de Minas Gerais a fim de evitar o prejuízo da família real portuguesa com os possíveis extravios do minério. Esse imposto, cujo valor era extremamente oneroso aos cidadãos, seria o estopim para a ação dos inconfidentes, que planejavam a morte do governador da capitania mineira, o Visconde de Barbacena. Imaginavam esses homens que, diante da derrama, a adesão popular ao movimento revoltoso seria indubitável.

Conta também a história, no entanto, que faltava unidade ao grupo amotinado. Enquanto uns se dispunham a uma luta revolucionária, que realmente retirasse o Brasil dos desmandos e da espoliação portugueses, outros apenas desejavam um movimento reformista, isto é, de um rearranjo e de um reequilíbrio na condução dos monarcas portugueses em relação à Colônia. Além disso, a falta de coesão entre o grupo é, sem dúvida, um reflexo do próprio momento de tensão e de grandes mudanças político-sociais que a Europa enfrentava no século XVIII – como os ideais iluministas de “Liberdade, Fraternidade e Igualdade” que seriam os norteadores da Revolução Francesa (1789-1799). Soma-se a isso a luta dos Estados Unidos (sob a alcunha de América Inglesa) pela independência, tendo-a conquistado em 1776. Ainda que estimulados pelas doutrinas iluministas, como foi também o caso dos estadunidenses na luta pela independência, e dispostos a uma modificação da estrutura política e social brasileira, os projetos do grupo destoavam quando se tratava, por exemplo, da agenda abolicionista, já que alguns desses homens eram proprietários de escravos indispostos a abrir mão de quem pudesse trabalhar a terra.

Entre os conjurados, alguns nomes são destacáveis: os poetas árcades Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa; o coronel Inácio de Alvarenga Peixoto; os comerciantes Francisco Antônio de Oliveira Lopes e Joaquim Silvério dos Reis; o tenente Freire de Andrade; o oficial Pamplona; o clérigo Rolim; o alferes e dentista Joaquim José da Silva Xavier. À diferença de posição social e de nível de instrução, cada qual desses homens tinham um interesse comum: a

Liberdade. No entanto, sobrepujando o ideal de Liberdade, os ganhos financeiros e a garantia do perdão de dívidas levaram Joaquim Silvério dos Reis à delação, ao Visconde de Barbacena, do grupo inconfidente e de suas intenções. Sabe-se que, após a denúncia de Silvério, foi desbaratado o plano do levante; os envolvidos foram perseguidos, presos e condenados ou à norte ou ao degredo. Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, na posição de líder do conluio, condenado à forca e ao esquartejamento. Sua execução deu-se em 21 de abril de 1792, data que, a partir de 1965, tornou-se feriado nacional.

O documento oficial em que constam os depoimentos e a condenação real aos inconfidentes é o *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*, uma das principais fontes de pesquisa de Cecília Meireles na escrita de seu *Romanceiro da Inconfidência*.

Acerca de alguns aspectos formais e temáticos do *Romanceiro*

“O historiador e o poeta diferem entre si [...] porque um se refere aos fatos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido”. A partir dessa premissa aristotélica², é possível esboçar já algumas palavras sobre o *Romanceiro*: Cecília é poeta e, para narrar as fases do sangrento episódio inconfidente, cria situações, personagens e lugares que poderiam ser essenciais na depuração dos sentimentos e sensações que permeavam o curso da história da Inconfidência.

O poema-livro é composto por 101 movimentos (ou partes) que, em um fio narrativo mais ou menos independente, são responsáveis por recobrar os acontecimentos relativos à Conjuração Mineira – ou, como é mais vastamente conhecida, Inconfidência Mineira. Diz-se do fio narrativo como “mais ou menos independente” porque, ainda que pontue de forma cronológica as fases mais significativas da Inconfidência, cada romance se ocupa, de forma específica, da reconstituição de uma memória particular do frustrado motim, das suas personagens [muitas delas reais, outras tantas imaginadas pela autora], dos cenários onde todo o jogo político e social se desenrolou. Assim, cada um dos 85 romances, bem como as 5 “Falas”, os 4 “Cenários”, a “Imaginária serenata” e o “Retrato”, pode ser lido de forma autônoma, já que têm um sentido em si. À parte essa autonomia, a leitura integral do *Romanceiro* revela uma consecução de fatos que criam um enredo da Inconfidência.

Um sutil fio narrativo perpassa os romances do livro sem que ação se sobreponha à reflexão, condição dá densidade à obra. O livro é articulado, como podemos perceber em cinco partes: “a do ambiente, a da trama e frustração, a da morte de Cláudio e Tiradentes, a do infortúnio de Gonzaga e Alvarenga, e finalmente a da presença, no Brasil, da rainha D. Maria” (DAMASCENO, 1985, p. 269).

² Fragmento da *Poética*, texto do século IV a.C., de Aristóteles. A citação aqui feita é a da Editora 34, tradução de Paulo Pinheiro, 2015.

Segundo Darcy Damasceno, acerca do livro de Cecília Meireles, o livro é estruturado da seguinte maneira:

Na primeira parte (romance I-XIX), iniciada pela evocação do sacrifício de Tiradentes e por um retrospecto do cenário em que surgiu a conjuração, entrelaçam-se motivos folclóricos e tradicionais: a descoberta do ouro, o trabalho servil, o espírito aventureiro, etc.[...] A segunda parte (romance XX-XLVII), também precedida por indicações locativas, revela a marcha da conspiração, seu malogro e o pronúncio das desgraças que se há abater sobre os conluídos. [...] A morte de Cláudio Manuel da Costa e de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, constitui o cerne da terceira parte (romances XLVIII-LXIV). A tragédia é sugerida pelo jogo de cartas da peça inicial. [...] A quarta parte (romance LXV-LXXX) abre-se com um “Cenário” evocador do ambiente em que viveu Gonzaga, seguindo-se os passos do infortúnio que sobre o poeta se abateu [...] A quinta parte do Romanceiro representa um novo plano temporal: curta, incisiva, trata de D. Maria I, a mesma que vinte anos antes lavrara as sentenças de morte e degredo, a contemplar com olhos de loucura a terra onde se desenrolou o drama de soldados, poetas e doutores. Os remorsos que atormentam culminam com a morte (DAMASCENO, 1985, p. 269-272).

Cecília Meireles constitui um sujeito lírico, no *Romanceiro*, que percorre a antiga Vila Rica (atual Ouro Preto), que apresenta os inconfidentes, que confere aos fatos históricos o acesso às emoções dos envolvidos. A voz desse sujeito lírico (voz narradora) é predominante nas “Falas” (“Fala inicial”, “Fala à antiga Vila Rica”, “Fala aos pusilânimes”, “Fala à Comarca do Rio das Mortes” e “Fala aos Inconfidentes Mortos”), nos “Cenários”, na “Imaginária serenata” e no “Retrato de Marília em Antônio Dias”. Nesses poemas, a voz narradora se manifesta, liricamente, em relação às personagens, descreve contextos sociais e políticos, apresenta panoramas e paisagens da antiga cidade de Vila Rica:

Fala Inicial

*Não posso mover meus passos
por esse atroz labirinto
de esquecimento e cegueira
em que amores e ódios vão:
- pois sinto bater os sinos
percebo o roçar da morte,
à voz da condenação;*

- avisto a negra masmorra
 e a sombra do carcereiro
 que transita sobre angústias
 com chaves no coração
 [...]

O fragmento da “Fala inicial” forja um sujeito lírico que revisita a cidade em que se passaram os trágicos fatos da Inconfidência Mineira no século XVIII, especificamente 1788-1789. Ou seja, a voz narradora está situada em um determinado presente – no caso, o do século XX, quando Cecília escreve seu *Romanceiro* –, mas é redirecionada ao passado histórico à vista das ruas (“atroz labirinto”), das igrejas (“bater os sinos”) e das prisões (“negra masmorra”) que recobram os infortúnios da Conjuração. As assombrações das mortes perpetradas na Inconfidência tomam de assalto esse sujeito lírico que, nas rimas em “ão” (versos 4, 7 e 11), ouve o eco das tramas e do destino fatídico dos ditos conspiradores, os inconfidentes.

No primeiro “Cenário”, lê-se:
 Passei por essas plácidas colinas
 e vi das nuvens, silencioso, o gado
 pascer nas solidões esmeraldinas.

Largos rios de corpo sossegado
 dormiam sobre a tarde, imensamente,
 - e eram sonhos sem fim, de cada lado.

Entre nuvens, colinas e torrente,
 uma angústia de amor estremecia
 a deserta amplidão na minha frente.

Que vento, que cavalo, que bravia
 saudade me arrastava a esse deserto,
 me obrigava a adorar o que sofria?

Passei por entre as grotas negras, perto
 dos arroios fanados, do cascalho
 cujo ouro já foi todo descoberto.

As mesmas salas deram-me agasalho

onde a face brilhou de homens antigos,
iluminada por aflito orvalho.

De coração votado a iguais perigos
vivendo as mesmas dores e esperanças,
a voz ouvi de amigos e inimigos.

[...]

Nas duas primeiras estrofes, o sujeito lírico presencia um ambiente de calma, de apaziguamento: “plácidas colinas”, “silencioso, o gado”, “solidões esmeraldinas”, “rios de corpo sossegado/ dormiam”, “imensamente”. Esses substantivos e adjetivos são capazes de produzir uma imagem de paz; os fonemas sibilantes criam uma atmosfera de silêncio em que somente se ouve a voz do vento. Mas a suposta calma existe não sem um desassossego que anima esse sujeito lírico: na terceira estrofe, a “angústia” e a condição desértica da paisagem são as sensações que o arrebatam. O sujeito lírico se vê diante, dois séculos após os desvarios assassinos da Inconfidência, das mesmas nuvens, colinas, torrentes e grotas que testemunharam a História. As “mesmas salas que deram-me agasalho” outrora fora a sala onde “a face brilhou de homens antigos,/ iluminada por aflito orvalho”. Interpenetram-se, nesse “Cenário”, sensações remotas e atuais que afetam o sujeito lírico, este que sente “iguais perigos”, vive “as mesmas dores e esperanças”, “ouve a voz de amigos e inimigos”. E são essas vozes amigas e inimigas que falarão ao longo dos “Romances”.

A já citada crítica literária Ana Maria Lisboa de Mello assim sintetiza:

Os “Romances” narram os acontecimentos e dão voz aos envolvidos e às testemunhas, atendendo ao que [Cecília Meireles] chamou de “o apelo dos fantasmas”; as “Falas” antecipam o assunto, tecem indagações sobre o passado e julgam os envolvidos. Na estrutura da obra, combinam-se, assim, trechos narrativos, acompanhados de divagações líricas, reflexões e intervenções de vozes que delineiam o mundo exterior e a consciência das personagens (MELLO, 2012, p. 13).

Em conferência intitulada “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”, de 1955, Cecília Meireles justifica a adoção da forma poética “romanceiro” como uma imposição do próprio tema. Explique-se: Cecília (2012, p. 24) admite que o “poema foi se compondo”, em vez de “que foi composto”, uma vez que “o tema encontra sozinho ou sozinho impõe seu ritmo, sua sonoridade, seu desenvolvimento, sua medida”. Mesmo com essa imposição do tema à forma, vale destacar que no gênero romanceiro coabitam a expressão narrativa – que, em se tratando de poesia,

evoca o estilo épico – e a expressão lírica. O romanceiro é, então, uma composição literária popular medieval, rimada, de natureza épico-lírica. Essas características vêm a calhar para o propósito literário de Cecília Meireles, que ao tom da história incorporou o tom da poesia. Para além disso, para que as vozes populares, testemunhas da Inconfidência, fantasmas que perseguiram Cecília Meireles em sua visita a Ouro Preto, pudessem soar, um gênero também popular seria, certamente, a medida. Esse é o caso, por exemplo, do “Romance XXXIII ou Do cigano que viu chegar o Alferes”, em que o cigano, vendo passar Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, prenuncia o trágico destino:

Não vale muito, o rosilho:
mas o homem que vem montado,
embora venha sorrindo,
traz sinal de desgraçado.

[...]

A estrela do seu destino
Leva o desenho estropiado:
Metade com grande brilho,
A outra, de brilho nublado;

[...]

Vejo que vai ser ferido
E vai ser glorificado:
Ao mesmo tempo, sozinho,
E de multidões cercado;

[...]

O sujeito lírico desse romance, o cigano, aparece como uma figura popular de Vila Rica que, alheio à Conjuração, tem revelado o destino do Alferes. Personagens como essa, adjacentes à narrativa central da Inconfidência, têm sua voz expressa – e seus sentimentos conhecidos – graças ao tom popular de que se vale o romanceiro:

A origem popular do romance e o seu sabor antigo parecem fornecer as condições adequadas à evocação do passado e à escuta das vozes dos representantes do povo, que foram testemunhas silenciosas dos acontecimentos. Conversas anônimas, boatos, indagações, perplexidades, queixas da população são retomados, com alternância de vozes, nos romances, que projetam a sensibilidade coletiva (MELLO, 2012, p. 13).

A voz lírica do cigano, então, é simbólica no sentido de que incorpora à ob-

jetividade dos fatos da Inconfidência a subjetividade do cotidiano popular dos que a testemunharam. Da mesma forma, o sujeito lírico do “Romance XXX ou Do riso dos tropeiros” e do “Romance XXXI ou De mais tropeiros” é crucial para se entender a imagem que se fazia de Tiradentes na Vila Rica do final do século XVIII. A dúvida percepção que as aspirações de Liberdade do Alferes provocavam está poeticamente registrada nesses dois romances:

Romance XXX ou Do riso dos tropeiros

[...]

Nós somos simples tropeiros,
por estes campos a andar.
O louco já deve ir longe:
mas inda o vemos pelo ar...

Mostrando os montes, dizia
que isto é terra sem igual,
que debaixo destes pastos
é tudo rico metal...

- Por isso é que assim nos rimos,
que nos rimos sem parar,
pois há gente que não leva
a cabeça no lugar.

[...]

Mas, quando ele aqui tornar,
teremos a terra livre,
- salvo se, por um desar,

o metem numa enxovia,
e, por sentença real,
o fazem subir à forca,
para morte natural.

Ressalte-se, de imediato, que o sujeito lírico é, como no “Romance XXXIII ou Do cigano que viu chegar o Alferes”, uma figura do povo (“somos simples tropeiros”) que presencia toda dinâmica amotinada daquele homem que expressava ideais excêntricos à época. As ideias descabidas do Alferes conferem-lhe a insígnia de “louco”, de “gente que não leva a cabeça no lugar”. A aspiração do inconfidente

Joaquim José da Silva Xavier – que “dizia/ que isto é terra sem igual,/ que de baixo destes pastos é tudo rico metal...” – é entendida como intemperança. Mas, apesar de louco e sob o risco de ser condenado à morte, as promessas de liberdade do Alferes inspiravam alguma esperança: os tropeiros questionavam a sanidade de Tiradentes, mas sabiam que “quando ele aqui tornar/ teremos a terra livre”. O “Romance XXXI ou De mais tropeiros” vai na esteira dessa imagem risível e simultaneamente auspiciosa que se fazia de Tiradentes.

[...]

“Quando eu voltar - afirmava -
outro haverá que comande.
Tudo isto vai levar volta,
e eu serei grande!”

“Faremos a mesma coisa
que fez a América Inglesa!”
E bradava: “Há de ser nossa
tanta riqueza!”

Por aqui passava um homem
- e como o povo se ria! –
“Liberdade ainda que tarde”
nos prometia.

E cavalgava o machinho.
E a marcha era tão segura
que uns diziam: “Que coragem!”
E outros: “Que loucura!”

Lá se foi por esses montes
o homem de olhos espantados,
a derramar esperanças
por todos os lados.
[...]

É importante mencionar como esse romance deixa explícita a influência da Independência dos Estados Unidos (1776) nos intentos de Liberdade de Tiradentes – “faremos a mesma coisa/ que fez a América Inglesa!/ [...] Há de ser nossa/ tanta riqueza”. As duas primeiras estrofes, entre aspas, indicam uma fala em 1ª pessoa

de Tiradentes: o que se entende é que, ao bradar essas palavras publicamente, o Alferes assumia um compromisso com o seu povo, o qual cria em uma promessa (e em uma esperança) de Liberdade (como nos versos “Liberdade ainda que tarde/ nos prometia” ou “a derramar esperanças/ por todos os lados”). Vale dizer: “Liberdade ainda que tarde” refere-se ao verso *libertas quae sera tamen*, do poeta romano Virgílio, em sua obra *Bucólicas* (cuja publicação data do século IV a.C.). Esse verso passou a ser o lema da Inconfidência e estampa a bandeira do estado de Minas Gerais. A grande questão colocada aqui é a ambiguidade que despertava a figura do Alferes, simultaneamente tratado por bravio (“Que coragem!”) e por louco (“Que loucura!”).

Essa imagem ambígua de Tiradentes, de bravura e de desatino, constitui o mártir; é a chave para criar o mito, o herói: entre as vicissitudes e as virtudes, Tiradentes foi, após sua morte, exaltado como virtuoso, como o que não abandonou a causa pela qual lutava. De alguma forma, essa imagem dúbia que, após a morte, leva à redenção e à criação de uma entidade heroica remete à narrativa da vida de Jesus Cristo, contada pelo Cristianismo. A expiação, crucificação e morte de Cristo teriam sido ordenadas pelo governador romano Pôncio Pilatos sob a acusação de ser um falso profeta, o que lhe custava a atribuição de loucura e de insensatez. Por outro lado, Jesus Cristo conquistou seu séquito – bastante conhecidos, aliás, os Doze Apóstolos. Os paralelos entre a vida de Cristo e a vida de Tiradentes são observáveis, principalmente, pela traição da qual ambos foram alvo. Judas traiu Jesus, entregando-o ao Império Romano, em troca de algumas moedas de ouro. Joaquim Silvério dos Reis traiu Tiradentes, entregando-o à Coroa Portuguesa, em troca de algumas moedas de ouro e do perdão de dívidas:

Romance XXXIV ou De Joaquim Silvério

Melhor negócio que Judas
fazes tu, Joaquim Silvério:
que ele traiu Jesus Cristo,
tu trais um simples Alferes.
Recebeu trinta dinheiros...
- e tu muitas coisas pedes:
pensão para toda a vida,
perdão para quanto deves,
comenda para o pescoço,
honras, glórias, privilégios.
E andas tão bem na cobrança
que quase tudo recebes!

Melhor negócio que Judas
 fazes tu, Joaquim Silvério!
 Pois ele encontra remorso,
 coisa que não te acomete.
 Ele topa uma figueira,
 tu calmamente envelheces,
 orgulhoso e impenitente,
 com teus sombrios mistérios.
 (Pelos caminhos do mundo,
 nenhum destino se perde:
 Há os grandes sonhos dos homens,
 e a surda força dos vermes.)

Esse romance produz algumas imagens notáveis para que se entendam as aproximações entre Jesus Cristo e Tiradentes. Aqui, Cristo é nomeado já sinalizando para sua santidade e grandeza moral; o Tiradentes é evocado como uma pessoa humilde, sem heroísmo aparente: “ele traiu Jesus Cristo,/ tu trais um simples Alferes.” A força do nome de Cristo é tamanha que dispensa o uso de qualquer adjetivo: o sujeito lírico apenas diz “traiu Jesus Cristo” e esse nome, por si só, constitui, para qualquer ocidental cristão ou não cristão, a imagem do mártir que morreu na cruz em nome da salvação da humanidade. Tiradentes, não. Ele é predicado: “simples Alferes”; sua posição é modesta. Mas é preciso que se atente a um pormenor. Jesus Cristo, quando foi traído por seu discípulo Judas, era um simples carpinteiro, um popular. Judas, então, traiu um homem simples tanto quanto o fez Joaquim Silvério. Ocorre que o sujeito lírico do “Romance XXXIV...” fala com a voz do presente fitando o passado, por isso atribui ao nome de Jesus a importância que carrega. Seja como for, o fato é que, no cotejo entre esses quatro nomes tão representativos (Jesus, Judas, Tiradentes e Silvério), o sujeito lírico desse romance indigna-se com a impassibilidade de Silvério. Judas se suicida tomado pela culpa de ter delatado Jesus Cristo; Silvério não apenas se culpa como goza dos benefícios obtidos pela delação: “Melhor negócio que Judas/ fazes tu, Joaquim Silvério!/ Pois ele encontra remorso,/ coisa que não te acomete./ Ele topa uma figueira, tu calmamente envelheces.” Outro fragmento que pode ser mencionado está no “Romance XXVII ou Do animoso Alferes”: “Falas sem sentido/ acaso repete/ - pois sente, pois sabe/ que já se acha entregue.” Joaquim José da Silva Xavier tinha, então, assim como Jesus teve, ciência da traição por parte de algum dos seus.

A narrativa do *Romanceiro* monumentaliza as ações dos inconfindentes, mesmo que elas não tenham ido à prática, a partir da glorificação de Tiradentes. Como se disse, tem-se a figura do herói mítico que não foge à guerra, que honra seu povo e sua cidade e que não recusa seu destino. Para que se entenda melhor essas três premissas, é preciso entender o caráter épico que constitui o *Romanceiro*.

Observe o que dizem Aristóteles, Hegel e Yves Stalloni acerca da epopeia (gênero exemplar do estilo épico):

É necessário que ocorram reviravoltas, reconhecimentos e acontecimentos patéticos; além disso, deve haver beleza nos pensamentos e na elocução. [...] Cada um de seus poemas tem um enredo próprio. [...] é necessário desenvolver uma visão coerente que possa conter o início e o fim. [...] Na epopeia, por ser narrativa, é possível compor muitas partes. [...] Assim se pode assegurar a grandiosidade do poema épico [...]. (ARISTÓTELES, 2015, p. 189-191).

A epopeia, quando narra alguma coisa, tem por objeto uma ação que [...] apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contata um mundo total de uma nação ou de uma época. É, portanto, o conjunto da concepção do mundo e da vida de uma nação que, apresentado sob a forma objetiva dos acontecimentos reais, constitui o conteúdo e determina a forma do épico propriamente dito. Desta totalidade fazem parte, por um lado, a consciência religiosa e, por outro, a vida concreta, a vida política e doméstica. (HEGEL, 2010, p. 442-443)

Texto fundador, a epopeia ancora-se na história de um país do qual ela fornece a crônica, [...] alimentada por mitos e lendas. [...] A epopeia gosta de louvar os méritos dos heróis superiores [...], cuja função é mostrar o caminho a seguir por uma comunidade rumo à via da luz, da libertação, da felicidade coletiva. [A epopeia] conta um itinerário, com frequência guerreiro, que conduz um povo, esclarecido por um chefe notável, movido por uma profunda fé, de um período de obscurantismo primitivo e belicoso até um tempo de pacificação e equilíbrio. (STALLONI, 2001, p. 78-81)

Cada qual em sua época (Aristóteles, na Antiguidade Clássica; Hegel, de fins do século XVIII; Stalloni, no século XX), a premissa do estilo épico – exemplificado no subgênero epopeia – está assentada em algumas características típicas: o épico é reconhecido por seu traço grandiloquente na representação de um herói virtuoso, de caráter elevado, com capacidade de mobilização de um povo, fiel à sua

trajetória – a qual está designada previamente pelos deuses (para falarmos com os gregos, berço ocidental das principais epopeias, *Iliada* e *Odisseia*, ambas atribuídas a Homero). Tanto Aquiles como Ulisses, os heróis da *Iliada* e da *Odisseia*, respectivamente, são homens de força incomparável, ilibados quanto a sua honra, não se esquivam de seu destino: Aquiles é o responsável pela vitória dos gregos sobre os troianos; Ulisses, em sua viagem de retorno a Ítaca, apesar das adversidades por que passa, retoma à casa, ao leito da esposa Penélope e na presença do filho Telêmaco.

É certo que, na epopeia, a vitória do herói em sua empreitada é incontestável. Mas a grande lição de um herói épico é luta bravia, mesmo que isso lhe tire a vida. Exemplo disso é a morte do troiano Heitor pelas mãos de Aquiles: ainda que fosse ciente da invencibilidade de Aquiles, Heitor não se recusa ao duelo; por essa razão, sua queda é honrosa. Por outro lado, sinal de covardia e de fraqueza era eximir-se de sua tarefa, fugir e negar sua missão. Sobre isso, um provocativo poema do grego Arquíloco (século VII a.C.) faz troça:

Um Saio ora se escora em meu escudo,
Arma sem par, que ao léu abandonei,
E a vida assim salvei, largando tudo,
Um tal escudo, enfim, não lembrarei.
Pois suma! Outro melhor eu compro, é tudo.³

Muito distante das elevações morais de que se valem os heróis épicos – que dignificam sua vida e seus instrumentos de guerra –, a voz lírica do poema de Arquíloco pouco se importa com o símbolo de luta que representa o escudo, estando realmente preocupado em salvar a própria vida. Pouco lhe importa se o inimigo (“Um Saio”) se apossasse desse objeto tão simbólico da honra guerreira (“se escora em meu escudo”); aliás, há mesmo uma desconstrução de tal simbologia: é apenas um objeto qualquer, que bem poderá ser trocado por outro: “outro melhor eu compro”.

Em vista dessa breve apresentação sobre o estilo épico, analise-se o caso do *Romanceiro da Inconfidência*.

Como já se apresentou e como o próprio título do poema registra, não se trata de uma epopeia, mas de um romanceiro; gênero medieval narrativo e versos em que coexistem a expressão épica e a lírica. Mas, ainda que não seja uma epopeia, os traços épicos são evidentes: é possível identificar na estrutura e no conteúdo do *Romanceiro* esses predicados. A histórica documental e imaginada da Inconfidência Mineira é representada, em versos de métrica e rima variadas, a partir da figura intrépida de Tiradentes, que aceitou e assumiu o seu destino. Isto é, trata-se uma

³ Tradução de Antônio Medina Rodrigues, na *Antologia de poetas gregos e latinos*, 2010.

temática histórica que caminha para a fundação de um mito, qual seja: o mito de fundação da nacionalidade brasileira.

No *Romanceiro*, em vários de seus poemas, essa noção de destino se apresenta inexoravelmente. Já na *Fala inicial*, lê-se:

[...]

*Choramos esse mistério,
esse esquema sobre-humano,
a força, o jogo, o acidente
da indizível conjunção
que ordena vidas e mundos
em polos inexoráveis
de ruína e de exaltação*

[...]

A ideia de um “esquema sobre-humano”, isto é, de um arranjo da vida que se sobrepõe à noção de escolha e de deliberações racionais (e, portanto, ao arbítrio de ações que gerem consequências) atesta a fado. Existe, conforme está dado pelo sujeito lírico dessa “*Fala inicial*”, um jogo do acaso (“o acidente”) que previamente ordena “ruína” e “exaltação”; isto é, em que o correr da vida já está predefinido à revelia do desejo humano. Isso significa que a forma como se sucederam os fatos da Inconfidência estava já determinado como uma marca indelével em cada um de seus idealizadores, daí a noção de sina. Da mesma forma, o “Romance XII ou De Nossa Senhora da Ajuda” reitera a existência desse jogo contra o qual nada se pode fazer em relação à infortunada vida de Joaquim José da Silva Xavier:

[...]

(Mas esse, do meio,
tão sério, quem é?
- Eu, Nossa Senhora,
sou Joaquim José.)

Ah! como ficam pequenos
os doces poderes seus!
Este é sem Anjo da Guarda,
sem estrela, sem madrinha...
Que o proteja a mão de Deus!

[...]

(Salvai-o, Senhora
com o vosso poder,

do triste destino
 que vai padecer!)
 (Pois vai ser levado à forca,
 para morte natural,
 [...])

No lastro dessa predestinação divina, tal como se fazia na epopeia grega, seria possível, ainda, mencionar fragmento do já citado “Romance XXVII ou do animoso Alferes”: “Deus, no céu revoltado,/ seu destino escreve,/ Embaixo, na terra, ninguém o protege”. Não tendo fugido à sua sorte, Tiradentes alça o lugar de herói e chega à condição de mito. Por outro lado, os demais conspiradores – os já citados Alvarenga Peixoto, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa, Padre Rolim, para citar os mais icônicos – recuam da empreitada quando são delatados por Silvério. Essa atitude, interpretada como sinal de acovardamento, é representada de maneira mordaz nos seguintes fragmentos:

Romance XLIV ou Da testemunha falsa

[...]
 Que os heróis chegam à glória
 só depois de degolados.
 Antes, recebem apenas
 Ou compaixão ou desdém.

Direi quanto for preciso
 Tudo quanto me inocente...
 Que alma tenho? Tenho corpo!
 E o medo agarrou-me o peito...
 [...]
 Juro, minto, afirmo, assino.
 Condeno. (Mas estou salvo!)

Romance LIX ou Da reflexão dos justos

[...]
 Sábios, ilustres, ardentes,
 Quando tudo era esperança...
 E, agora, tão deslembados

Até da sua aliança!
Também a memória sofre,
E o heroísmo também cansa.
[...]

Fala aos pusilânimes

[...]
Escrevestes carta anônimas,
apontastes vossos amigos,
irmãos, compadres, pais e filhos...
Queimastes papéis, enterrastes
o ouro sonogado, fugistes
para longe, com falsos nomes,
e a vossa glória, nesta vida,
foi só morrerdes escondidos,
podres de pavor e remorsos!
[...]

Nesses três recortes do *Romanceiro* revela-se a conduta covarde daqueles que, junto a Tiradentes, conceberam a sedição. Para terem a vida poupada, qualquer negociação seria feita, até mesmo a mentira. A honra maior do homem, nesse caso, é manter-se vivo, ainda que, para isso, seja preciso “abandonar o escudo”, como se viu no poema de Arquíloco. Verticalizando um tanto mais a leitura desses fragmentos na perspectiva de que um paralelo é constituído por Cecília Meireles entre a história de Cristo e a de Tiradentes, a conhecida narrativa da “negação de Pedro”, que afirma desconhecer Jesus, quando este é preso, a fim de não sofrer punição, é evocada na atitude assumida pelos amotinados, agora já resignados.

*

Acerca do fio narrativo que representa, de forma mais ou menos independente, o percurso de Tiradentes e da Inconfidência, seria possível discriminar os romances conforme uma etapa ou fase da insurgência. Isso significa que se pode destacar, dentro de todo o volume do *Romanceiro*, aqueles romances específicos que narram acontecimentos determinantes da Conjuração.

O “Romance I ou Da revelação do ouro” e o “Romance II ou Do ouro incansável” situam o leitor quanto ao período da História do Brasil de que se fala. Tra-

ta-se do Ciclo do Ouro, cujo auge é o século XVIII, momento em que a exploração e extração das riquezas minerais no Brasil, especialmente em Minas Gerais, era incomensurável.

Romance I ou Da revelação do ouro

[...]

Súbito, brilha um chão de ouro:
corre-se - é luz sobre um charco.

[...]

Grossos pés firmam-se em pedras:
sob os chapéus desabados,
O olhar galopa no abismo,
vai revolvendo o planalto;
descobre os índios desnudos,
que se escondem, timoratos;
calcula ventos e chuvas;
mede os montes, de alto a baixo;
em rios a muitas léguas
vai desmontando o cascalho;
em cada mancha de terra,
desagrega barro e quartzo.

Lá vão pelo tempo adentro
esses homens desgrenhados:
duro vestido de couro
enfrenta espinhos e galhos;

[...]

Que a sede de ouro é sem cura,
e, por ela subjugados,
os homens matam-se e morrem,
ficam mortos, mas não fartos.

Os indígenas e os exploradores portugueses são apresentados em sua relação com a terra e com o ouro encontrado. “Grossos pés”, “chapéus desabados” e “vestido de couro” são descrições que permitem reconhecer o explorador português, cujos anseios são o de encontrar cada vez mais ouro – por isso “o olhar galopa no abismo/ vai revolvendo o planalto”; por isso “matam-se e morrem/ ficam mortos/

mas não fartos” da procura e da exploração do minério e dos povos nativos encontrados: “descobrem os índios desnudos,/ que se escondem”.

É relevante ressaltar as imagens antagônicas dos indígenas e dos portugueses. Além da distinção de vestimentas – o explorador português com roupas de couro e o indígena nu –, o fragmento retirado do “Romance I...” mostra a intimidade dos povos originários com sua terra enquanto ressalta o mau jeito do português com essa mesma terra. Se o indígena é capaz de calcular ventos e chuva, de medir os montes etc., o explorador, “desgrenhado” – adjetivo que estende sua significação para a inabilidade do colonizador para com a terra –, “revolve o planalto”. O verbo revolver, nesse contexto, alinha-se ao adjetivo desgrenhado na medida em que evoca a noção de remexer, revirar, bagunçar o planalto (a terra).

O “Romance II ou Do ouro incansável”, como se disse, reitera a ideia de exploração do ouro e da força de trabalho. A atividade garimpeira (“a rodar bateias”) é retratada pela condição deplorável a que os negros escravizados eram submetidos, em um contrassenso implacável em relação à riqueza que extraíam em benefício de outrem, o colonizador português. A miséria e a opulência do ouro compõem o mesmo cenário; são complementares e interdependentes, conforme permitem inferir os versos:

[...]

Pelos córregos, definham
Negros, a rodar bateias.
Morre-se de febre e fome
Sobre a riqueza da terra:
Uns querem metais luzentes,
Outros, as redradas pedras.

[...]

Observe-se, agora, do “Romance VI ou Da transmutação dos metais”, o fragmento a seguir:

[...]

D. João V, rei faustoso,
entre fidalgos e criados,
calcula as grandes despesas

[...]

Eis que recebe a notícia
de que ao porto são chegados
os quintos de ouro das minas
que do Brasil são mandados.
Aí, que alegria ressumam

seus olhos aveludados...

Ai, que pressa, que alvoroço,
por catorze mil cruzados!
Ai, que ventura tão grande,
depois de tantos cuidados!

Mas, quando, em sua presença,
os caixões são despregados,
apesar de lacre e selos,
os fidalgos assombrados,
ai! só veem de grãos de chumbo
cunhetes acogulados...

Ai, que os monarcas traídos
não soltam pragas nem brados.
Ai, que as forcas e os degredos
são feitos para os culpados.

[...]

Alguns elementos são essenciais nesse trecho, pois apresentam a espoliação sofrida pelo Brasil, na condição de colônia portuguesa, ao ressaltar a espera do rei pela chegada do imposto conhecido como quinto – valor de 20% do ouro extraído na colônia que deveria ser repassado à Coroa Portuguesa. Mas, como se pode ler no “Romance VI...”, em um carregamento destinado ao rei, um golpe o surpreende. Em vez do ouro relativo ao quinto, as caixas estão repletas de chumbo. O episódio provoca a ira do “rei faustoso”, o que se confirma pelos versos “Ai, que as forcas e os degredos/ são feitos para os culpados”. O que se pode abstrair disso é um natural descontentamento da Colônia em relação à Coroa e uma reação dos colonos diante do alto imposto que lhes era imputado. O “Romance XXIII ou Das exéquias do Príncipe” relata:

[...]

Essas Minas enganosas
Andam cheias de maus sonhos.
Já ninguém quer ser vassalo.
Todos se sentem donos!

[...]

Ai, terras de Vila Rica,
Os tempos andam revoltos!

A insatisfação com os impostos, como já se comentou, tornou-se mais profunda com a possibilidade da cobrança da derrama, o que é representado no “Romance XXIV ou Da bandeira da Inconfidência”, crucial na dinâmica da narrativa do *Romanceiro*, já que expressa os ideais que guiavam os inconfidentes. Ideais de Liberdade e de Independência:

[...]

Ó vitórias, festas, flores
das lutas da Independência!
Liberdade - essa palavra
que o sonho humano alimenta:
que não há ninguém que explique,
e ninguém que não entenda!)

[...]

No curso da narrativa, é esse romance que trata do engajamento dos conjurados e de suas reuniões visando a concepção da sedição: “[...] atrás de portas fechadas,/ à luz de velas acesas,/ brilham fardas e casacas,/ junto com batinas pretas” são versos que fazem clara referência à posição social dos inconfidentes, enquanto

[...]

uns sugerem, uns recusam.
uns ouvem, uns aconselham.
Se a derrama for lançada,
Há levante, com certeza.

[...]

Além de reforçarem as ambiguidades e interesses diversos e divergentes dos inconfidentes (“uns sugerem,/ uns recusam”), esses versos ditam aquilo que seria o estopim para o início do ato de inconfidência: a cobrança da derrama.

Seguindo adiante com a narrativa, o “Romance XXVIII ou Da denúncia de Joaquim Silvério”, conforme já anuncia o título, narra a escrita da carta que oficializa a delação, interpretada como traição, de Silvério dos planos de levante:

No Palácio da Cachoeira,
com pena bem aparada,
começa Joaquim Silvério
a redigir sua carta.
De boca já disse tudo
quanto soube e imaginava.
Aí, que o traiçoeiro invejoso
junta às ambições a astúcia.

Vede a pena como enrola
 arabescos de volúpia,
 entre as palavras sinistras
 desta carta de denúncia!

[...]

Pena que assim se retorce
 Deixa a verdade torcida.

Da denúncia seguem-se as perseguições dos inconfidentes, até que no “Romance LX ou Do caminho da força” o enforcamento e esquartejamento de Joaquim José da Silva Xavier são executados:

[...]

Alferes que vai à força,
 levando ao peito o baraço,
 levando no pensamento
 caras, palavras e fatos:
 as promessas, as mentiras,
 línguas vis, amigos falsos

[...]

Pois agora é quase um morto,
 Partido em quatro pedaços,
 E – para que Deus o aviste –
 Levantado em postes altos.

[...]

Aqui se completa a sina do herói de traço épico, cujo próprio corpo esquartejado e exposto ao público é o símbolo de honra e virtude.

Por fim, a consternada “*Fala aos inconfidentes mortos*” produz uma imagem embotada de Vila Rica após uma sucessão de fatos envolvendo traição e morte:

[...]

Agora, tudo
 jaz em silêncio:
 amor, inveja,
 ódio, inocência,
 no imenso tempo
 se estão lavando...

[...]

Mas, no horizonte

do que é memória
da eternidade,
referve o embate
de antigas horas,
de antigos fatos,
de homens antigos.

O silêncio está, na verdade, perturbado pela profusão de sentimentos que moveram aquelas “antigas horas”, os “antigos fatos” e “homens antigos”. A memória do herói mítico e honrado não deixa repousar o embate que por ali se viveu. É essa memória que, no tempo presente, revolve o passado, o qual pulula seja na revisão histórica, seja entregue aos sentimentos.

Os personagens

Para Darcy Damasceno em um prefácio sobre o livro *Romanceiro da Inconfidência*, publicado em 1958, com o título de “Guia do leitor do Romanceiro da Inconfidência” há alguns personagens de importância maiores:

- 1) **Conde de Assumar** – Em julho de 1720, D. Pedro de Almeida, conde de Assumar, governador de Minas Gerais, entrou em Vila Rica (Ouro Preto) e mandou incendiar as casas dos principais chefes da rebelião que ali estalara no mês anterior. Felipe dos Santos, chefe rebelde, foi enforcado e esquartejado. São do documento em que dava contas de sua justiça as palavras no romance V: “Eu senhor, bem sei que não tinha jurisdição para proceder tão sumariamente, e que o não podia fazer sem convocar os ministros da comarca...”
- 2) **Bárbara Heliadora** – Mulher do inconfidente Inácio José de Alvarenga Peixoto.
- 3) **Sapateiro Capanema** – Foi denunciado e preso em virtude de propalar rumores alusivos à expulsão dos portugueses.
- 4) **Cláudio Manuel da Costa** – Apontado como um dos cabeças da frustrada rebelião de 1789m enforcou-se poucos dias depois de ser preso. A lenda atribui à sua morte causa criminosa. No seu poema “Vila Rica”, trata Cláudio Manuel da Costas da fundação histórica cidade em que teve lugar a Inconfidência Mineira.
- 5) **Domingo Fernandes Cruz** – Dono da casa em que foi preso, no Rio de Janeiro, o Tiradentes.

- 6) **Domingos Rodrigues Neves** – Encarregado de conduzir para Minas Gerais os despojos de Tiradentes.
- 7) **Domingos da Silva dos Santos** e **Domingos Xavier Fernandes** – Pai e avô, respectivamente, do mártir da Inconfidência.
- 8) **Inácio José de Alvarenga Peixoto** – Considerado com um dos princípios chefes da conjuração, foi desterrado para terras africanas. Era tenente-coronel de cavalaria e poeta de grandes méritos.
- 9) **João Fernandes** – Rico contratador de diamantes, a quem muito perseguiu o conde de Valadares. Tornou-se célebre pelas atenções dispensadas aos mais insólitos desejos de sua amante, a Chica da Silva.
- 10) **Joaquim José da Silva Xavier** – Cognominado o Tiradentes, representou o principal papel na Inconfidência Mineira, aliciando cúmplices, propagando ideias de libertação e buscando apoio da força armada. Foi enforcado, tendo sido seu corpo esquartejado e posto em exibição pelos lugares em que pregou suas ideias. Alferes de cavalaria, tornou-se a figura de maior significado histórico no drama da Inconfidência.
- 11) **Joaquim Silvério dos Reis** – Constitui a figura negra da Inconfidência, em virtude de ter sido o denunciante, junto ao visconde Barbacena, dos planos de rebeldia que tramavam em Vila Rica.
- 12) **Juliana de Mascarenhas** – Jovem de Moçambique, que veio a casar-se com o poeta Tomás Antônio Gonzaga.
- 13) **D. Maria I, rainha de Portugal** – Sob seu reinado tramou-se a insurreição, prontamente abortada, que passou à História com o nome de Inconfidência Mineira (1789). Coube-lhe determinar as penas a serem impostas aos conjurados. Em 1808 chegava a terras brasileiras, acompanhando o Príncipe Regente D. João, que fugia à invasão de Portugal pelos franceses. Morreu louca, ainda no Brasil.
- 14) **Marília** – Maria Joaquina Dorotéia de Seixas, foi cantada em versos sob o nome de Marília, pelo noivo Tomás Antônio Gonzaga, que se chamava poeticamente Dirceu.
- 15) **Maria Ifigênia** – Filha de Inácio José de Alvarenga Peixoto e Bárbara Heliadora. Chamada em versos, pelo pai, “Princesa do Brasil”.
- 16) **Padre Rolim** – Implicado como um dos principais fomentadores do movimento de rebeldia contra a dominação portuguesa, foi recolhido preso a Lisboa.

- 17) **Padre Toledo** – Teve o mesmo destino do antecedente, em vista de ser apontado como partidário da insurreição.
- 18) **Tomas Antônio Gonzaga** – Homem de estudos, figura de relevo na magistratura de Minas Gerais, Gonzaga foi denunciado como um dos elementos de maior projeção na conjura que se preparava contra a Coroa portuguesa. A tendência dos mais recentes estudos históricos é de ver em Gonzaga uma vítima de inimigos poderosos, e não um rebelde. Noivo de Marília, escreveu em seu louvor as amorosas líras de sabor arcádio. Desterrado para Moçambique, lá se casou com Juliana de Mascarenhas, bela jovem nativa.
- 19) **Vicente da Mota** – Passou à História como um dos acusadores de Tiradentes.
- 20) **Alferes Vitoriano Veloso** – Preso como cúmplice na tentativa de rebelião, por tentar passar recados (DAMASCENO, 1958, p. 272-275).

Indicações

“Os inconfidentes”, filme de Joaquim Pedro de Andrade, 1972. (Disponível gratuitamente no YouTube).

“Tema de ‘Os inconfidentes’”, canção de Chico Buarque no álbum “Chico Buarque de Hollanda Nº 4”, 1970.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.

ANJOS, Paola Maria Felipe dos. Cecília Meireles: o modernismo em tom maior. 1996. 91f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. ECO, Umberto. “Sobre algumas funções da literatura”, In *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Ed. XXX, 2003.

MARTINS, Paulo (org.). *Antologia de poetas gregos e latinos*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da USP, São Paulo: 2010.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Apresentação”. In *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre, 2012.

MEIRELES, Cecília. *Viagem*. Edição eBooksBrasil, 2006. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1Is6QtdW6VOOjo--073NBTihocRTEVRrl/view>> Acesso em: 19/06/2020

_____, Cecília. “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”. In *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre: Ed. L&PM Pocket, 2012.

_____, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre: Ed. L&PM Pocket, 2012.

_____, Cecília. *Obra poética*, Rio de Janeiro: José de Aguiar, 1958.

HEGEL. *Curso de estética: O sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Ed. DIFEL, 2001.

<https://www.historia.uff.br/impressoesrebeldes/?revoltas_categoria=1789-inconfidencia-mineira> Acesso em: 23/06/2020

Da mágoa se faz o vazio em *Angústia*, de Graciliano Ramos

Patrícia Resende Pereira¹

1 - Um homem do seu tempo: Graciliano Ramos

Figura marcante na literatura nacional, Graciliano Ramos é também conhecido por questões relacionadas ao cenário político. Nascido em 1892, em Quebrangulo, interior do Alagoas, o autor é o filho mais velho de um senhor de engenho arruinado financeiramente, em tempos que a cana de açúcar passa a ser substituída no Nordeste pelo plantio do algodão e da criação de gado. Depois de se mudar com a família para Viçosa e de passar um tempo cuidando dos estudos em Maceió; aos 18 anos estabeleceu-se em Palmeira dos Índios, onde o pai abre uma casa comercial. Porém, algum tempo depois se muda para o Rio de Janeiro, onde atua como revisor e também jornalista.



Graciliano Ramos

Fonte: Centro Cultural Minas Tênis Clube

Na cidade, Graciliano colabora em diversos periódicos, como *A tarde* e *O século*. Contudo, o período do autor na Cidade Maravilhosa não dura muito, pois ele é surpreendido pela triste notícia do falecimento do sobrinho e de três dos seus irmãos, vítimas da epidemia de peste bubônica, em 1915, e precisa voltar para Palmeira dos Índios, onde se tornaria prefeito anos mais tarde. Depois do tempo como chefe do executivo municipal, o escritor se muda para Maceió, onde se estabelece com a esposa e os filhos. Lá, trabalha como funcionário público, em um cargo correspondente ao de Secretário Estadual de Educação – tendo antes exercido a função, ao longo de 1930 a 1936, de diretor da Imprensa Oficial de Alagoas.

No entanto, a tranquilidade da vida em Maceió é interrompida quando Graciliano vê o seu nome associado ao movimento da Intentona Comunista, também chamado de Revolta Comunista, de novembro de 1935, orquestrada pelos militares, ao lado do Partido Comunista Brasileiro, com o intuito de derrubar a ditadura de Getúlio Vargas, que governou o nosso país entre 1930 e 1945. Embora jamais tenha tido participação no levante, o autor termina por ser vítima da onda de repressão gerada contra as questões proporcionadas pela revolta.

Com efeito, alerta-nos Marcelo Ridenti (2014), acerca da prisão de Graciliano, ocorrida entre 03 de março de 1936 e 13 de janeiro de 1937:

¹ Doutora em Estudos Literários pela UFGM, com doutorado-sanduiche na Universidade do Porto, em Portugal. É formada em Letras e em Jornalismo.

Nunca soube ao certo o motivo do encarceramento, não chegou a ser oficialmente processado, sequer interrogado. Talvez sua atuação invulgar no comando da educação pública alagoana tenha contribuído para gerar desafetos e denúncias anônimas que o levaram à prisão. Por exemplo, ele implantou concursos públicos e recusava-se a fazer nomeações e transferências de professores e funcionários por indicação política (RIDENTI, 2014, s/p).

Transferido para o Rio de Janeiro, onde passa seus dez meses de prisão, Graciliano relata a experiência como preso político em *Memórias do cárcere*, um de seus livros mais conhecidos, publicado em 1953, mesmo ano da morte do autor, aos 60 anos de idade. É nesse livro onde se tem, conforme assegura Alfredo Bosi (2017, p. 432), “um dos mais tensos depoimentos da nossa época e, por certo, o mais alto da nossa literatura”. Não é apenas em *Memórias do cárcere* que a realidade nacional se faz presente, embora, por se tratar de um livro produzido a partir de uma experiência pessoal, esse princípio esteja ali mais latente. É possível mencionar também *Vidas Secas*, publicado em 1938, no qual somos apresentados à miserável vida de uma família nordestina em sua tentativa de sobreviver a uma região absolutamente árida.

Assim sendo, Graciliano Ramos é conhecido por tratar de questões de interesse social de nosso país. Talvez mais do que isso. A sua obra é norteadada pelo “coerente sentimento de rejeição que adviria do contato do homem com a natureza ou com o próximo” (BOSI, 2013, p. 429). Com efeito, a escrita do autor nos apresenta ao conflito, a um cenário pautado pelo questionamento por parte do personagem central, incapaz de se adaptar ao tempo em que vive, à sua própria realidade. No entanto, Bosi (2013) alerta-nos de que o realismo proposto pelo autor não é orgânico ou espontâneo, aproximando-se muito mais do esforço em ampliar o senso crítico. Por isso mesmo, é preciso pensar que o “herói” é sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo. Sofrendo pelas distâncias que o separam da placenta familiar ou grupal, introjeta o conflito numa conduta de extrema dureza que é a sua única máscara possível” (BOSI, 2013, p. 429).

Outrossim, em razão da natureza de seus personagens principais, todos eles provenientes da aridez do sertão nordestino, importa mencionar um interessante episódio comentado pela estudiosa Maria Izabel Brunacci (2008), capaz de nos ajudar a compreender o papel desempenhado por Graciliano Ramos enquanto escritor e como cidadão. Em outubro 1942, cinco anos depois de ganhar sua liberdade, o autor é homenageado com um jantar, em tom de “noite de reparação”, como trata de definir Augusto Frederico Schmidt. Em seu discurso, feito diante de um dos ministros de Getúlio Vargas, além de intelectuais que ofereciam o seu apoio ao governo, o escritor comenta, em tom provocativo, acerca da personalidade de seus

três principais personagens até o momento: Paulo Honório, o sertanejo pobre que não mediu esforços para se tornar um grande fazendeiro, mesmo que para isso tenha sido necessário se desumanizar, em *São Bernardo* (1934); Fabiano, o retirante nordestino que caminha com a família para fugir de uma grande estiada, em *Vidas Secas* (1938), e, por fim, Luís da Silva, o atormentado protagonista de *Angústia* (1936), a quem a nossa atenção será totalmente dedicada neste trabalho.

De maneira a realçar a importância da discussão proposta por ele em suas três principais obras até então, todas elas escritas em um tom pautado por uma enorme racionalidade, Graciliano Ramos procura chamar a atenção para a indiferença pela qual essas figuras são vistas no Brasil da primeira metade do século XX:

Apenas fiz o que pude para exibi-los, sem deformá-los, narrando, talvez com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoita. É possível que eu tenha semelhança com eles e que haja, utilizando os recursos duma arte capenga adquirida em Palmeira dos Índios, conseguido animá-los (RAMOS, 1943 *apud* BRUNACCI, 2008, p. 11-12).

A partir dos dizeres de Graciliano, Brunacci (2008, p. 12) pontua que o discurso reforça o “compromisso de sua arte literária com ‘essas personagens, que, estacionando em degraus vários da sociedade, têm de comum o sofrimento’”. Com efeito, podemos perceber que é o sofrimento o responsável por ditar o tom de *Angústia*, muito embora Luís da Silva, o protagonista, decida adotar uma postura cínica diante dos acontecimentos que o cercam. Sua natureza, no entanto, revela a sensibilidade de alguém envolvido em uma existência pautada por inúmeros desabores, de modo que podemos pensar em alguns versos da canção “Cara valente”, da cantora brasileira Maria Rita, que nos diz, diante de um homem de aparência pouco amistosa: “Ele não é de nada / Oiá! / Essa cara amarrada / É só um jeito de viver / Nesse mundo de mágoas”. (CAMELO, 2003). Apesar de 2003, é interessante pensar como uma canção do século XXI pode ser evocada em uma discussão acerca de um livro da década de 1930. Talvez por isso mesmo, não parece exagero pensar na atualidade dos temas abordados por Graciliano Ramos, especialmente no que diz respeito às incertezas quanto ao que se passa no coração humano.

2 - A Geração de 30: o pano de fundo para a escrita de *Angústia*

Publicado em 1936, *Angústia* faz parte da Segunda fase do Modernismo da literatura nacional. Também chamada de Geração de 30, esse movimento encontra sua razão nas transformações sociais ocorridas em nosso país. Portanto, o exterior,

como sempre acontece com a literatura, produto da consciência humana, exerce forte influência na construção dos textos da nova fase modernista. Nela, há uma forte influência do levante comunista, já mencionado neste texto, bem como o declínio do Nordeste, a crise desenvolvida no mercado do café e outros conflitos mais pontuais que, embora incapazes de afetar o país como um todo, foram o suficiente para contribuir nas mudanças observadas em nossa escrita literária.

Assim sendo, a literatura nacional da década de 1930 e 1940 termina por apresentar “novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia” (BOSI, 2017, p. 415). É nesse período que há o intuito de usar o romance como meio para oferecer ao leitor uma visão crítica de nossa realidade, principalmente das relações sociais. Entretanto, é preciso cuidado para não incorrer no erro de confundir o romance da Geração de 30 com o naturalismo, movimento literário do Século XIX cujo propósito era oferecer uma visão cientificista da vida, em uma tentativa de compreender a natureza humana – no naturalismo, sempre muito problemática.

Como bem aponta Bosi (2017), nesse cenário encontramos o que é chamado pelo crítico de romances de tensão crítica. Em sua definição, trata-se de uma narrativa na qual “o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formulando ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente” (BOSI, 2017, p. 419). Podemos notar que o comentário de Bosi (2017) pode servir de ponto de partida para iniciar a nossa discussão quanto ao que se tem em *Angústia*, principalmente quando pensamos que é Luís da Silva, o protagonista, o responsável pela condução da narrativa, de modo que podemos aproveitar da nossa posição privilegiada de leitor para saber o que se passa em sua consciência.

A partir do acesso aos pensamentos do protagonista, temos condição de pensar no enredo de *Angústia*. Conforme Antonio Candido (2006, p. 112), em linhas gerais, estamos diante da “história de um frustrado, Luís da Silva, tímido e solitário, dotado de um poder mórbido de auto-análise, que o faz, em consequência, desenvolver um nojo impotente dos outros e de si mesmo” (CANDIDO, 2006, p. 112). Por isso, convém recorrer ao posfácio de *Caetés* (1933), também de Graciliano Ramos, no qual Wilson Martins (2002) comenta acerca da preocupação entre a oposição Bem e Mal, a qual, acredita o pesquisador, torna-se o cerne de boa parte das obras do escritor alagoano.

Sob esse viés, quando se pensa em *Angústia*, a situação vai além do embate entre ser bom ou ser mau. Nesse caso, trata-se da “indistinção entre o Bem e o Mal, numa sociedade em que os valores se misturaram” (MARTINS, 2002, p. 230), de

modo que, no cenário pensado por Graciliano Ramos, não há mais necessidade de se discutir acerca da bondade e da maldade, no sentido em que tudo agora se mistura. Com efeito, conclui Martins (2002, p. 230), “como um moralista, Graciliano Ramos sabe que o mal reside principalmente no homem, e que somente será possível salvar a sociedade no dia em que pudermos reformar o homem”.

As evidências da sua descrença quanto ao lugar do homem no mundo, em *Angústia*, se fazem notar na passagem em que Luís da Silva se vê questionando se deve ou não matar um desafeto. Em certo ponto, o personagem percebe: “Qualquer ato que eu praticasse agitaria esses retalhos de opinião. Inútil esperar unanimidade. Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos” (RAMOS, 2013, p. 155). Quando matar alguém e fazer uma boa ação encontram-se do mesmo lado da balança, é sinal de que há mesmo um grave problema envolvendo a humanidade.

3 - O narrador-personagem, a construção do tempo: o fluxo de consciência na narrativa

A narrativa de *Angústia* é composta a partir do ponto de vista de Luís da Silva. É por meio do seu olhar, portanto, que somos apresentados a todos os eventos ocorridos ao longo da obra. Por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, isto é, com um narrador-personagem, segundo Salvatore D’Onofrio (2002, p. 62), é preciso levar em conta que “é através de seus olhos e seus sentimentos que são apresentados os elementos constitutivos da narrativa: os fatos, as outras personagens, os temas e os motivos, as categorias do tempo e do espaço”. Com efeito, no livro a ser discutido nesta análise, perceba que é Luís da Silva o responsável por nos apresentar tudo ao seu redor, o que nos ajuda a compreender a sua história de vida e suas motivações.

Esse princípio se deve especialmente em razão do emprego por Graciliano Ramos do que é definido por D’Onofrio (2002, p. 62) como narrativas em que “a personagem central faz uma sondagem na profundidade de sua consciência, misturando sensações presentes com lembranças do passado”. Para D’Onofrio (2002), tal recurso pode ser chamado de *fluxo de consciência*, em que o personagem parece conversar com ele mesmo, com o intuito de esmiuçar as suas ações e daqueles que o cercam. Observe como, já nas primeiras páginas de *Angústia*, somos apresentados para esse recurso. Nelas, Luís da Silva, de 35 anos, o nosso narrador-personagem, comenta acerca do passar dos dias. Funcionário público, com cargo na Diretoria da Fazenda, na capital do Alagoas, o personagem também trabalha em um jornal no turno da noite, com o propósito de complementar a renda, além de tirar proveito de sua aspiração em ser escritor. Naquele dia, no entanto, a sua atenção estava bastante dispersa:

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso.

Afinal tudo desaparece. E, inteiramente vazio, fico tempo sem fim ocupado em riscar as palavras e os desenhos. Engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões compridos, umas tarjas muito pretas (RAMOS, 2013, p. 10).

Note como, por se tratar de um fluxo de consciência, as situações se sobrepoem, como acontece com o nosso próprio pensamento. Sabemos que o processo de pensar em algum acontecimento não ocorre de maneira linear, uma vez que é possível, por exemplo, se lembrar de que precisamos estudar para uma prova e, logo depois, vir à nossa mente a recordação de algum momento engraçado vivido ao lado de algum colega que frequenta conosco a mesma disciplina que será matéria do teste. Ao mesmo tempo, ainda que sem linearidade, por se tratar de uma narrativa pautada pelo recurso do *fluxo de consciência*, o leitor encontra-se na posição privilegiada de acompanhar o raciocínio de Luís da Silva, o que contribui para entender a sua motivação enquanto personagem.

Por isso, é preciso observar que a narrativa é ambientada em dois tempos, fundamentais para a compreensão do enredo de *Angústia*. O primeiro tempo a que somos apresentados é o presente, quando Luís da Silva, com os seus 35 anos, vê-se envolvido em um relacionamento com Marina, a jovem vizinha por quem nutre uma paixão com potencial destrutivo para aqueles que se encontram ao redor. Já o segundo tempo é apresentado para o leitor a partir das lembranças, capazes de invadir a psicologia do protagonista em algumas situações em seu presente.

É nesse segundo tempo que somos apresentados ao passado de Luís da Silva, que ressurge, sem aviso prévio, no imaginário do protagonista. Observe esse princípio no fragmento a seguir, no qual homem está no jornal, onde é invadido pelas lembranças da infância, vivida no interior do Alagoas:

Emendo um artigo que Pimentel me pediu, artigo feito contra vontade, só para não descontentar Pimentel. Felizmente a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu.

Penso em mestre Domingos, no velho Trajano, em meu pai. Não sei por que mexi com eles, tão remotos, diluídos em tantos anos de separação. Não têm nenhuma relação com as pessoas e as coisas que me cercam.

Releio com desgosto o artigo que vou dar a Pimentel.

Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva. [...]

(RAMOS, 2013, p. 15, itálico nosso)

Note a maneira como os dois tempos se encontram no livro: o passado, representado pelo período em que viveu com sua família, proveniente da oligarquia, no interior do Alagoas, e o presente, em que é obrigado a aguentar uma existência carregada de frustrações. O próprio protagonista reconhece, no trecho em destaque no fragmento: no atual momento de sua vida, os nomes lembrados “não têm nenhuma relação com as pessoas e as coisas que me cercam” (RAMOS, 2013, p. 15). No entanto, ainda assim, a existência de cada uma das figuras que integraram o seu passado é lembrada, de modo que somos provocados a pensar nos dizeres de Aleida Assmann (2011) quando discute as metáforas que servem para a recordação.

Segundo a autora, podemos imaginar a memória como o sótão, espaço destinado a guardar objetos sem uso e que costuma ser visitado apenas ocasionalmente para buscar ali algo guardado há muito tempo. Da mesma maneira que, em um dia tranquilo em nossa casa, precisamos procurar por algum objeto antigo dentro de um armário ou alguma gaveta, Assmann (2011, p. 174) chama a atenção para o caráter de reminiscência dessa “memória de armazenamento”. Ela não está, ao contrário das outras lembranças que compõem a nossa memória, iluminada por algum sentido, mas, ainda assim, esse tipo de registro não foi simplesmente apagado, o que indica a sua importância. Com isso, importa observar que “assim como a desordem do sótão — que ainda está presente, mas é raramente visitada —, essa memória se solidifica na sombra da consciência” (ASSMANN, 2011, p. 174).

A partir dessas lembranças, evocadas sem aviso prévio, capazes de surpreender Luís da Silva quando se dá conta de que está pensando em eventos ocorridos há muitos anos, temos a oportunidade de conhecer o personagem. O tempo na narrativa, nesse sentido, transita entre o passado e o presente. Por ora, note que nada no livro é gratuito, pois as lembranças da infância, que poderiam meramente transmitir o saudosismo de um passado familiar oligárquico, justificam as atitudes futuras do rapaz. Portanto, não se esqueça de que as experiências vividas foram fundamentais para formar quem somos hoje.

Observe também a maneira como o passado é costurado ao presente ao longo da narrativa de *Angústia*. Para tanto, evocamos os dizeres do crítico Antonio Candido (2006):

Dessas raízes modestas, o devaneio chegará em *Angústia* ao crispado monólogo interior, onde à evocação do passado vem juntar-se uma força de introjeção que atira o acontecimento no moinho da dúvida, da deformação mental, subvertendo o mundo exterior pela criação de um mundo paroxístico e tenebroso, que, de dentro, rói o espírito e as coisas (CANDIDO, 2006, p. 27).

Para pensarmos na maneira como esse monólogo interior, isto é, a espécie de conversa conduzida entre Luís da Silva e ele mesmo ao longo da narrativa, se associa a uma série de dúvidas, nada melhor do que discutirmos a constituição do narrador- personagem. Para entendê-la, no entanto, é preciso fazer como o protagonista e se voltar para o passado, quando são explicitados os pormenores que envolvem o seu avô, o pai e o próprio Luís, o que faremos logo a seguir.

4 - Pai rico, filho nobre, neto pobre: o poderoso passado familiar de Luís da Silva

Nascido no interior do Alagoas, o protagonista é filho de Camilo Pereira da Silva e neto de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva. Observe como, durante todo o texto, os nomes do pai e do avô sempre são mencionados completos; ao contrário da avó, Sinhá Germana, de quem jamais conhecemos o sobrenome. Essa condição, que poderia ser considerada por nós um mero capricho de Graciliano Ramos, não pode ser lida como gratuita, uma vez que revela a maneira como, no interior do nosso país, no final do século XIX e começo do XX, as famílias eram encabeçadas pelos homens. Isso revela, obviamente, a mentalidade da sociedade patriarcal da época.

Ainda acerca das lembranças ocasionalmente evocadas por Luís da Silva, precisamos concentrar nossos esforços na discussão sobre o Brasil entre o final do século XIX e o começo da década de 1930. Isso porque, ficamos sabendo em certo momento, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva era um homem poderoso na cidade do interior do Alagoas, onde constituiu família. Cercado de capangas, principalmente José Baía, com quem Luís da Silva, então criança, estabelece um laço de amizade infantil, o avô era conhecido por resolver as coisas com violência, tornando-se uma figura dominante na cidade. Consideravelmente rico para uma região tão castigada pela pobreza, somos informados de que “Trajano possuía escravos, prendera cabras no tronco. E os cangaceiros, vendo-o, varriam o chão com a aba do chapéu de couro” (RAMOS, 2013, p. 100).

Embora casado com Sinhá Germana, a avó de Luís da Silva, de quem as recordações reforçam uma visão machista quanto aos costumes do começo do século XX, Trajano tem por hábito manter relações sexuais com suas escravas. Poderoso, tinha ele, inclusive, uma escrava preferida “que se deitara com ele sob as catingueiras e não queria ser livre” (RAMOS, 2013, p. 140). Apesar de o comentário parecer gratuito, notamos que indica a postura poderosa de Trajano quanto àqueles que o cercam, afirmativa comprovada pela passagem em que o neto recorda a velhice do avô: “Depois da abolição, já sem forças, ainda conservava os modos de patriarca” (RAMOS, 2013, p. 140).

Todavia, os modos de patriarca não foram herdados por Camilo Pereira da Silva, o pai de Luís da Silva, possivelmente em razão das transformações sociais ocorridas em nosso país após a assinatura da Lei Áurea, em 1888, e também da instauração da República, em 1889. Interessado em leitura, o pai é mencionado ao longo da narrativa sempre acompanhado por um livro, como se nota em sua primeira aparição, quando o protagonista inicia os seus devaneios quanto ao passado:

Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, *reduzido* a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o *Carlos Magno*, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava (RAMOS, 2013, p. 12, destaque nosso).

É impossível não notar que, enquanto o avô é representado como um homem poderoso, o pai é mencionado em uma passagem relacionada ao pouco sucesso dos negócios da fazenda, além de parecer um tanto sonhador, sempre na companhia dos livros, hábito herdado por Luís. Com isso, note a palavra selecionada para mencionar o pai, em sua primeira aparição no romance, “reduzido”, termo que pode ser compreendido de duas maneiras. Na primeira delas, podemos pensar na redução de Camilo, com relação a Trajano, em termos de expressão no gerenciamento da fazenda, condenando as próximas gerações a ter uma vida medíocre e miserável. Na outra, é possível considerar a própria exclusão dos nomes dos três homens dessa família oligárquica, acostumada a viver a base da exploração do trabalho e do medo. Se o primeiro membro, o avô, atende por Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, o pai é chamado de Camilo Pereira da Silva, nome que conta com a redução de dois sobrenomes, Aquino e Cavalcante. Já o neto, cujo sobrenome é reduzido ao máximo, passa a se chamar simplesmente Luís da Silva.

Note como a exclusão dos sobrenomes simboliza muito mais do que um eventual costume do período em que se deu o nascimento de cada um dos homens. Conforme compreende Heloísa Caldas (2006), a transformação no nome dos perso-

nagens encontra justificativa na própria transformação social do nosso país. Com efeito, devemos levar em consideração que “Luís da Silva vive a modernidade. Ele veio do interior, de um mundo rural, para a capital. Seu pai e seu avô tiveram nomes retumbantes, descendência. Ele é um anônimo qualquer na cidade e leva uma ‘vida de sururu. Estúpida’, segundo o próprio” (CALDAS, 2006, s/p).

Por certo, convém resgatar aqui uma antiga máxima, em que se diz: “Pai rico, filho nobre, neto pobre”. Geralmente empregado para se referir aos perigos da má gestão de negócios familiares, em especial associada à soberba dos herdeiros, supostamente pouco acostumados ao trabalho duro, podemos adaptar o dito popular ao cenário apresentado em *Angústia*, especialmente tendo em vista os acontecimentos históricos no Brasil, o que também dá ao romance o tom de crítica social. Convém pensar, então, nos dizeres do crítico Silviano Santiago (2013), responsável por escrever o posfácio de uma das edições de *Angústia*.

O Brasil descrito pelas micronarrativas é o da República Velha (1889-1930). Ali estão plantadas as raízes sentimentais de Luís. Ele não é um cidadão. Transplantara-se do campo para a capital, transformando-se em representante típico da juventude tenentista, isto é, “molambo que a cidade puii demais e sujou”. Nas comunidades rurais alagoanas, o relacionamento entre os humanos é rude e áspero. São todos dominados pela vontade férrea do coronel, que toma assento no topo da pirâmide político-familiar. O comportamento dos membros do clã e dos animais é dado sem solução de continuidade. São sobreviventes num mundo que está ruindo (SANTIAGO, 2013, p. 224).

Por isso mesmo, note como o avô, dono de um nome imenso para representar a linhagem dominante no interior do Alagoas, pode ser considerado o “pai rico” do dito popular. O “filho nobre”, por sua vez, encontra o seu correspondente em Camilo Pereira da Silva, dono de um nome mais breve, mas, ainda assim, prestigiado por ser o filho do homem poderoso da cidade. Já ao neto, Luís da Silva, coube o que restou da família, bem ilustrada em uma passagem centrada em apresentar o ponto de vista do narrador-personagem quanto aos eventos que sucederam a morte do pai. Agora o único homem da família, depois do falecimento de um caduco e decadente Trajano alguns anos antes, o protagonista comenta o devaneio que lhe afligiu quando se deu conta da morte do pai. Nesse momento, Luís da Silva, com apenas quatorze anos, passa a ver imagens e vozes, as quais “não conseguia apreender o sentido delas” (RAMOS, 2013, p. 20). Nenhuma delas é descrita, apenas: “via a casa da fazenda, arruinada, os bichos definhando na morrinha, o chiqueiro bodejando, relâmpagos cortando o céu” (RAMOS, 2013, p. 20), isto é, as ruínas do reinado de seu avô, destinado a um neto que pouco sabe o que fazer com elas. Temos, enfim, o “filho pobre” da máxima citada anteriormente.

5 - Entre a infância no interior e a vida adulta na cidade

Com efeito, após o falecimento do pai, endividado, o narrador-personagem lembra que “no dia seguinte os credores passaram os gadanhos no que acharam. Tipos desconhecidos entravam na loja, mediam peças de pano. Chegavam de chapéu na cabeça, cigarro no bico, invadiam os quartos, praguejavam. Enterrar os mortos, obra de misericórdia” (RAMOS, 2013, p. 20). Observe como a passagem reforça o argumento de que Luís se torna agora um adolescente sem muito amparo financeiro, ao contrário que aconteceu com o seu avô e, de certa forma, com o pai. Dessa maneira, em consonância com as mudanças ocorridas no Brasil, atrelado ao entusiasmo que sentia pela “transformação revolucionária da sociedade” (SANTIANO, 2013, p. 224), o protagonista assume a posição de andarilho, denominada por ele de “vida de cigano”, que consistia em fazer viagens de cidade em cidade, trabalhando com o que lhe era oferecido: “Empregos vasqueiros, a bainha das calças roída, o estômago roído, noites passadas num banco, importunado pelo guarda” (RAMOS, 2013, p. 27).

Observe, então, a maneira como a construção da vida do avô em muito se difere da do neto. Enquanto o patriarca assumia a privilegiada posição de homem rico, cabe ao neto tentar viver com o que se tem, quando se tem. É a partir dessa vida miserável, de posse e de espírito, que se desenvolve *Angústia*. Até mesmo a aspiração literária do personagem, herança do gosto pelos livros nutrido por Camilo, aparece envolta a uma atmosfera de fracasso e vazio, exemplificada em uma série de situações degradantes. Citamos como exemplo a estratégia adotada pelo protagonista para adquirir algum dinheiro, elaborada quando, já em Maceió, passa a morar na pensão de Dona Aurora, ocupando o quarto mais barato – e, por isso, o mais decadente –, pois, conforme as palavras do próprio personagem, “os tempos andam safados” (RAMOS, 2013, p. 59):

Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto. Compus, no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. Em todo o caso acompanharam-me por onde andei. Um dia, na pensão de d. Aurora, o meu vizinho Macedo começou a elogiar um desses sonetos, que por sinal era dos piores, e acabou oferecendo-me por ele cinquenta mil-réis. Nem foi preciso copiar: arranquei a folha do livro e recebi o dinheiro, depois de jurar que a coisa estava inédita. Macedo transigiu comigo umas vinte vezes (RAMOS, 2013, p. 44-45).

No fragmento em realce, chamamos a atenção para o fato de que nem mesmo o próprio Luís da Silva parece se considerar um bom escritor, o que torna possível pensá-lo a partir da tristonha figura do “escritor fracassado”, dono do desejo de escrever, mas sem sucesso na empreitada. Ademais, não se pode deixar de considerar degradante a solução encontrada pelo sujeito para entregar ao vizinho de quarto, Macedo, o soneto comprado: simplesmente rasga a página do caderno e lhe dá o original, como não houvesse qualquer valor para os seus escritos, a não ser os pagos pelos vizinhos de quarto da pensão de segunda categoria ou pelo jornal, onde passa a trabalhar para complementar a renda e o faz sem qualquer entusiasmo.

Assim sendo, a relação a ser estabelecida entre o passado familiar de conforto e poder e o seu presente pouco agradável e solitário, podemos perceber, a partir dos dizeres de Bosí (2013), que em *Angústia* temos a oscilação entre a atmosfera de pesadelo e a de um mau humor constante, responsável por acometer o protagonista. Esse princípio é evidenciado pela maneira pouco cortês pela qual Luís da Silva se dirige aos outros, como na sequência em que, quando questionado se o autor do livro a ser vendido no sebo tem qualidade, a resposta dada pelo rapaz, dita sempre ao desconhecer o nome na capa, é simplesmente: “— É uma besta” (RAMOS, 2013, p. 45). Soma-se a isso a linguagem degradante usada pelo narrador-personagem para se referir aos outros, principalmente à Marina, a jovem por quem se apaixona e com quem estabelece um relacionamento conturbado por expectativas jamais alcançadas por ambas as partes.

A moça, vizinha de Luís, é inicialmente observada por ele, da mesma maneira como também o rapaz parece acompanhar a vida e a rotina de todos os moradores que o cercam em seu bairro pobre. Com isso, a relação entre o protagonista e os vizinhos, inclusive, ajuda-nos a perceber a forma como os aspectos típicos da cidade impactam a mentalidade ruralista do começo do século XX, especialmente tendo em vista que o personagem fora criado no meio dos coronéis do nosso passado escravocrata. Esse princípio pode ser bem ilustrado pelo momento em que, intrigado, o protagonista constata que a idosa moradora da casa da esquerda faleceu e agora tem ali outras moradoras, cuja maneira como são identificadas é reveladora da dificuldade de adaptação aos supostos avanços da capital: “O vulto que se mexia não era a senhora idosa: era uma *sujeitinha vermelhaça*, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados” (RAMOS, 2013, p. 33, destaque nosso). Observe o desprezo pelo qual o personagem se refere a uma desconhecida, que não lhe oferece qualquer tipo de incômodo.

Posteriormente, acerca da relação com os residentes, somos provocados a pensar em um dos pontos mencionados por Hermenegildo Bastos (2011). Isso por-

que, em seu estudo, o pesquisador chama a nossa atenção para a mistura a ser notada entre características típicas de um romance de costume e os momentos em que somos introduzidos ao monólogo interior do protagonista, capaz de revelar uma alma bastante atormentada, ilustrada pela confissão: “Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que *a cidade puiu demais e sujou*” (RAMOS, 2013, p. 21, destaque nosso). Note como o urbano assume postura de vilão, o responsável por tirar o sossego do jovem rapaz do interior, de modo que, em todos os momentos em que Luís se depara com os desafios da vida adulta, provenientes dos tempos difíceis vividos em solo da capital alagoana, o seu passado é evocado. Portanto, como bem explica Santiago (2013, p. 225), “a lembrança dos acontecimentos recentes na capital é alicerçada e, ao mesmo tempo, quebrada e explicada pela lembrança de acontecimentos e de figuras humanas do antigo mundo sertanejo, dominado pelos coronéis”.

Quanto aos elementos do romance de costume, são notados nas páginas “que representam a vida cotidiana da vizinhança de Luís da Silva, por exemplo. Mas como *Angústia* não é um romance de costumes, essas páginas ganham outro valor e significado no conjunto” (BASTOS, 2011, p. 10). Assim sendo, o livro em análise não pode ser considerado nem a um romance de costumes e nem a um romance intimista, hipótese levantada em razão do monólogo interior do personagem central, e talvez por isso mesmo é tido pelos críticos como a obra mais experimental de Graciliano Ramos. Mais do que isso, comenta Bosi (2013, p. 431), é uma espécie de romance existencialista, substancialmente “a experiência mais moderna, e até certo ponto marginal, de Graciliano”. Esse princípio, como mencionado aqui, se faz notar na forma como o passado e o presente são costurados, misturando-se ao monólogo interior do protagonista, sempre acompanhado por comentários irônicos, que indicam exaustão da própria existência no mundo, desejosos de dias mais felizes, sem ao menos saber ao certo como seriam.

Dito isso, vamos nos atentar à passagem a seguir, na qual se encontra elementos capazes de justificar, mais uma vez, o aspecto de romance de costumes, ao mesmo tempo em que nos ajuda a pensar na personalidade pouco amistosa e até mesmo na maneira misógina como Luís da Silva define as mulheres. No recorte selecionado, o rapaz tenta ler no quintal um livro, definido por ele próprio como sem qualidade, enquanto a nova vizinha rega as plantas.

Sentia a ausência da senhora idosa, cheia de rugas, tranquila, um pano amarrado à cabeça e o regador na mão, movendo-se tão devagar que era como se estivesse parada. Essa outra estava em todos os lugares ao mesmo tempo, ocupava o quintal inteiro. Um azougue.

— Que diabo tem ela?

E mergulhei na leitura, desatento, está claro, porque o livro não valia nada. Virava a página muitas vezes, e quando isto acontecia, olhava, fingindo desinteresse, a mulher dos cabelos de fogo. Tinha as unhas pintadas.

— Lambisgoia! (RAMOS, 2013, p. 34).

No fragmento, agora que percebe a presença da nova moradora, dona de movimentos mais ágeis do que da idosa, Luís expressa o seu descontentamento quanto à forma como se movimenta a mulher. Observe como, sem o intuito de iniciar uma discussão centrada em psicologia, qualquer situação diferente é capaz de irritar o personagem, deixando-o com um extremo mau humor. Ademais, sem sequer conhecer a mulher recém-chegada, o personagem já é capaz de lhe considerar uma “lambisgoia”, simplesmente em razão das unhas pintadas de vermelho. Tal característica encontra justificativa na antipatia nutrida pelo jovem por todas as mulheres que habitam a rua.

Podemos comprovar tal afirmativa quando pensamos nos adjetivos pouco elogiosos empregados para se referir ao grupo composto por Dona Rosália, definida por “mulher antipática, amarela, muito faladora” (RAMOS, 2013, p. 39); a espanhola Dona Mercedes, por quem Marina nutre uma admiração juvenil, mas, para o narrador-personagem, a mulher não passa de “uma tipa ordinária, uma galega de arribação que ninguém sabe donde saiu! Não está direito. Uma bicha feia e velha, um couro, um canhão!” (RAMOS, 2013, p. 40); e, por fim, Antônia, a responsável pelos cuidados dos filhos de d. Rosália, considerada por Luís da Silva “uma criatura ingênua, meio selvagem” (RAMOS, 2013, p. 54), constantemente julgada pelo rapaz em razão de suas investidas amorosas: “Antônia, colorida de vermelho e branco, saía à procura de machos” (RAMOS, 2013, p. 95). Na concepção do estudioso Marcos Hidemi de Lima (2008), a postura do personagem se deve, mais uma vez, ao seu passado. Isso porque o homem

confronta os fatos acontecidos na rua do Macena com o tempo heroico de sua outrora poderosa família rural. Ao observar os hábitos das vizinhas, da própria Marina, ele tem a expectativa de que elas se assemelhem à avó Germana, que tenham o mesmo comportamento submisso da avó ou das escravas que serviam sexualmente o velho Trajano. Todavia, tempo e espaço são outros, e ele não consegue compreender isso. Passa a enxergar as vizinhas através de um foco que as deforma e insere-as numa lógica que não repercute mais: a lógica excludente, patriarcalista (LIMA, 2008, p. 64).

Por isso mesmo, as mulheres, quando não cumprem as expectativas de uma submissão desmedida, são pelo protagonista hostilizadas, em razão de sua mentalidade associada ao coronelismo interiorano. Com isso, recorreremos aos

dizeres de Bosi (2017) para pensar como a figura de Luís da Silva se localiza no cenário urbano:

Também a solidão de Luís da Silva, em *Angústia*, cola-se à vida de um pequeno funcionário, de veleidades literárias, mas condenado a esgueirar-se na mornidão poenta das pensõezinhas de província e a repetir até à náusea os contatos com um meio onde o que não é recalque é safadeza. Tudo nesse romance sufocante lembra o adjetivo ‘degradado’ que apõe ao universo do herói problemático (BOSI, 2017, p. 431).

A atmosfera sufocante, comentada pelo crítico, pode ser também notada na casa onde mora o rapaz. Localizada em um bairro pobre, a casa tem um aluguel considerado caro pelo personagem, além de ter inúmeros problemas estruturais:

O que eu devia fazer era mudar de casa. Esta é inconveniente, cheia de barulhos, parece mal-assombrada. Os ratos não me deixavam fixar a atenção no trabalho. Eu pegava o papel, e eles começavam a dar uns gritinhos que me aperreavam. Tinham aberto um buraco no guarda-comidas, viviam lá dentro, numa chiadeira infernal. Às vezes havia um cheiro de podridão (RAMOS, 2013, p. 89-90).

A partir do fragmento em realce, percebe-se o pouco conforto pelo qual vive o protagonista e a maneira como a condição entra em contraste com o passado poderoso de sua família. No entanto, *Angústia* vai muito além da discussão centrada apenas nos problemas financeiros do personagem, cuja casa pode ser considerada o principal exemplo de suas agruras. É um romance que tem a sua origem um aspecto peculiar, comentado por Martins (2002, p. 230-231) em sua análise: “na origem de todas as perturbações Graciliano Ramos não encontrou um desajustamento econômico nem uma injustiça social, mas uma confusão moral”. E um dos episódios da referida confusão moral encontra o seu cerne em Marina, a quem nos dedicaremos a nossa atenção a seguir.

6 - Do noivado com Marina à traição com o rival Julião Tavares

Embora mencionada desde o começo da narrativa, ficamos sabendo quem é de fato Marina um pouco mais adiante, depois de já conhecermos ao menos parcialmente o passado familiar do protagonista. Com isso, nas primeiras páginas, deparamo-nos com o nome da moça em algumas ocasiões, de modo a tornar possível que, antes mesmo de sabermos ao certo quem é a famosa Marina, já fomos informados de que ela não sai do pensamento de Luís da Silva, como em: “Afoto o

pelo macio do meu gato mourisco, que dorme enroscado numa cadeira. As ideias ruins desaparecem. Marina desaparece” (RAMOS, 2013, p. 16).

Também em outro momento as divagações acerca das suas escolhas, seduzido em abandonar sua vida monótona e vazia, são interrompidas pela imagem da moça que vem à sua cabeça:

Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. Quando a repartição se fecha, arrasto-me até o relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra.

Que estará fazendo Marina? Procuo afastar de mim essa criatura. Uma viagem, embriaguez, suicídio... (RAMOS, 2013, p. 10).

Portanto, Marina é uma figura quase mítica no imaginário proposto por Luís da Silva, como o próprio parece perceber: “Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela” (RAMOS, 2013, p. 67-68). Possivelmente depois de ler o comentário do narrador-personagem, um leitor desavisado poderia supor que, quando em contato com Marina, o rapaz seria tomado por impulsos amorosos típico do mais apaixonado dos homens. Entretanto, em *Angústia*, mesmo quando Luís parece estar, dentro de suas condições, interessado romanticamente na moça, deparamo-nos com situações degradantes.

Mencionamos, em um primeiro momento, a maneira como o envolvimento entre os dois personagens têm início. Tudo começa com uma amizade, que encontra na curiosidade de ambos o ponto de partida. Enquanto lê, no quintal, os romances de qualidade questionável que recebe em razão do trabalho no jornal, o homem é observado por Marina, até que os dois começam a conversar. Pouco a pouco, as conversas passam a tomar mais e mais tempo dos dois, até que o próprio Luís passa a ficar incomodado pela frequência com a qual o rosto da moça lhe invade o pensamento. Com o seu ressentimento costumeiro, o protagonista tenta convencer a si mesmo a deixar o sentimento de lado: “Aqui me preocupando com aquela burra! Unhas pintadas, beijos pintados, biblioteca das moças, preguiça, admiração a d. Mercedes — total: rua da Lama. Acaba na rua da Lama, sangrando na pedra-lipes. Vamos deixar de besteira, seu Luís. Um homem é um homem” (RAMOS, 2013, p. 43).

Perceba que Marina é representada como uma jovem vaidosa, superficial, ambiciosa, dona de um tempo ocioso em razão da ausência de trabalho, situação que não parece lhe incomodar — apenas à sua mãe, Dona Adélia, que um dia pede para

Luís usar os seus contatos como funcionário público para garantir uma ocupação para a moça. Embora tenha conseguido para a jovem um emprego em uma loja, algo reprovado por Marina (“obrigação de aturar pilhérias e até descomposturas dos fregueses. E beliscões dos empregados” (RAMOS, 2013, p. 61)), é exatamente na tarde em que Luís lhe conta acerca da nova ocupação que os dois iniciam um relacionamento. Note, contudo, que a interação entre ambos é feita de maneira quase animalésca, sem a delicadeza dos romances admirados por Marina:

Levantei-me, tomei-lhe os dedos. O contato da pele quente deu-me tremuras, acendeu os desejos brutais que tinham esmorecido. Olhando-a de cima para baixo, via-lhe os seios, que subiam e desciam, as coxas, a curva dos quadris. Veio-me a tentação de rasgar-lhe a saia. E repetia como um demente:

— É porque lhe quero muito bem, Marina.

Apertei-lhe a mão, mordi-a, mordi o pulso e o braço. Marina, pálida, só fazia perguntar:

— Que é isso, Luís? Que doidice é essa?

Mas não se afastava. Desloquei as estacas podres, puxei Marina para junto de mim, abracei-a, beijei-lhe a boca, o colo. Enquanto fazia isto, as minhas mãos percorriam-lhe o corpo (RAMOS, 2013, p. 62).

Portanto, importa ter em mente que até mesmo a construção de seu relacionamento com Marina é feita de maneira degradante. Isso porque há na maneira como se dá a aproximação entre ambos um aspecto de ausência de controle quanto aos próprios atos, como se pudéssemos imaginar “Luís da Silva como um rato numa ratoeira, ainda que certa consciência crítica, limitada pela impotência, seja marcante no narrador” (BASTOS, 2011, p. 13). A maneira selvagem como agarra a mulher parece ser uma forma de evocar os princípios do passado do personagem no interior, onde “tudo é assim porque tinha de ser” (BASTOS, 2011, p. 13). Por isso mesmo, todas as noites, enquanto os pais de Marina dormem um sono tranquilo, a moça e Luís permanecem juntos debaixo de uma árvore, no quintal onde costumavam conversar. Com efeito, é possível perceber que:

O espaço físico, mas também psicológico e moral, é degradado. O quintal onde Luís da Silva lê nas horas vagas romances ruins e de onde ele observa (e na verdade controla) a vizinhança, é o quintal onde ele conhece Marina, o espaço de um bucolismo sujo e perverso. À noite se encontram ao pé da árvore para os momentos de luxúria, a mesma árvore onde Vitória faz covas para enterrar suas moedas (BASTOS, 2011, p. 14).

Aliás, é Vitória, a mulher mencionada na citação em realce, que também contribui para se pensar na atmosfera degradante que envolve *Angústia*. A própria construção da personagem revela parte do ambiente sufocante em que se desenrola a narrativa, pois, contando cinquenta anos, já quase surda, a empregada se dedica a ensinar cantigas ao Currupaco, seu papagaio completamente mudo, além de saber tudo dos navios que chegam e partem dos portos, mesmo sem ter qualquer ligação com eles. Como reflexo da própria miséria que atravessa o romance, Vitória tem por hábito guardar suas moedas debaixo da árvore, em pequenos montinhos de terra. É ali onde está o seu pequeno tesouro, “ainda que sem a paixão do lucro. Num mundo de tantos usurários, não convém esquecer que o protagonista trabalha no tesouro, o que também não é casual. A vida e o mundo ocupados pelo dinheiro” (BASTOS, 2011, p. 14).

Assim sendo, o dinheiro é o responsável por ditar as regras na narrativa de *Angústia*. Depois de algumas semanas de relacionamento, no qual grande parte dele consiste em trocas de beijos e abraços ardentes debaixo da árvore, Luís insiste para que ele e Marina mantenham relações sexuais, alternativa rechaçada pela moça, esperançosa em se casar virgem. Diante disso, os dois ficam noivos, o que obriga o rapaz a se esforçar para pedir dinheiro emprestado aos amigos para conseguir comprar tudo o que deseja a jovem para realizar um bom casamento. Enquanto para Luís, o procedimento todo se resume a “Dispensa-se o véu. Para que véu? Eu por mim casava hoje” (RAMOS, 2013, p. 71); para Marina, o casório é mais do que isso, é um acontecimento importante com direito a lista de objetos considerados indispensáveis.

Por isso, em uma passagem aparentemente sem muita importância, mas que, perto do final da narrativa, será interessante para a sua conclusão, o rapaz vê um homem cego vendendo bilhetes de loteria: “— 16.384, gemia o cego batendo com a bengala no cimento. / Ou seria outro número” (RAMOS, 2013, p. 72), em referência ao número do bilhete a ser vendido. O valor, cerca de cem contos de réis, o dinheiro do Brasil da década de 1930, é considerado por Luís “bastante para a felicidade de Marina” (RAMOS, 2013, p. 72), capaz de tornar possível todos os planos do rapaz, que inclui uma cama confortável, luxo que não faz parte de sua realidade: “Marina dormiria num colchão de paina. E quando saltasse da cama, pisaria num tapete felpudo que lhe acariciaria os pés descalços. / — 16.384. / Um tapete fofo, sem dúvida” (RAMOS, 2013, p. 73). Com isso, ficamos sabendo que, no universo de *Angústia*, uma vida digna só é possível a partir da remota possibilidade de ganhar na loteria, uma vez que “o direito ao sonho de Luís da Silva (a felicidade no amor) esteve em jogo na possibilidade do bilhete sair premiado” (SANTIAGO, 2013, p. 232).

Como ganhar na sorte não é situação corriqueira em nossa realidade, para tornar possível a união, então, Luís da Silva passa a gastar todo o seu dinheiro para cumprir as exigências da moça, o que inclui pedir dinheiro emprestado ao judeu Moisés, seu amigo, a quem precisa começar a evitar por não ter como pagá-lo. Ainda assim, apesar de todos os esforços para agradar Marina, a moça não se dá por satisfeita:

Assim, acabei de encalacrar-me. Marina recebeu os panos friamente, insensível ao sacrifício que eu fazia, aquela ingrata. Se eu não tivesse cataratas no entendimento, teria percebido logo que ela estava com a cabeça virada. *Virada para um sujeito que podia pagar-lhe camisas de seda, meias de seda.* Que valiam os tecidos grosseiros comprados ao velho Abraão, ou Salomão, o tio de Moisés? Nem olhou os pobres trapos, que ficaram em cima de uma cadeira, esquecidos (RAMOS, 2013, p. 85, destaque nosso).

O sujeito a que se refere o narrador-personagem, capaz de dar a Marina tudo o que ela almeja, é Julião Tavares, em quem Luís da Silva encontra o seu completo oposto. É ele o dono da “metade triunfante que falta ao protagonista” (CANDIDO, 2006, p. 116), pois há no rapaz “ousadia, dinheiro, posição social, euforia e tranquilidade inconsciência” (CANDIDO, 2006, p. 114-115), todos os elementos extremamente atraentes para uma jovem ambiciosa como Marina. Antes de conhecê-la, entretanto, Julião Tavares inicia uma amizade com o personagem principal, apesar de ser profundamente desprezado por ele desde a primeira conversa entre os dois. Muito rico, é filho do proprietário da Tavares & Cia, mencionada no livro como uma casa de secos e molhados, nome usado para se referir aos armazéns onde se vendia mercadorias sólidas e líquidas.

Junto com o dinheiro, a figura de Julião Tavares vem acompanhada de uma educação de qualidade, com um vocabulário bem mais rebuscado do que o do protagonista. Tudo isso é capaz de gerar, como imaginado, enorme ressentimento em Luís da Silva, nascido em uma família que certamente já viveu dias melhores e, agora, é forçado a morar em uma casa em que seus livros são roídos por ratos. Com efeito, há um sem número de citações capazes de comprovar a afirmativa quanto ao desgosto nutrido pelo rapaz com relação a Julião Tavares, que desconhece inspirar no amigo esse tipo de sentimento. Para esta análise, selecionamos a que o protagonista reflete sobre a sensação de pequenez que lhe acomete diante do milionário:

Além disso Julião Tavares tinha educação diferente da nossa. Vestia casaca, frequentava os bailes da Associação Comercial e era amável em demasia. Amabilidade toda na casca. Ouvi-o, na festa de aniversário de um figurão,

conversar com uma sirigaíta. Eu estava bebendo cerveja no jardim, e eles num caramanchão diziam besteiras horríveis. Como falavam alto, percebi claramente as palavras de Julião Tavares. Não tinham sentido. Como o discurso do Instituto Histórico.

Pois foram tolices assim que aquele tipo nos veio impingir. Horrível. Diante dele eu me sentia estúpido. Sorria, esfregava as mãos com esta covardia que a vida áspera me deu e não encontrava uma palavra para dizer. A minha linguagem é baixa, acanalhada. Às vezes sapeco palavões obscenos. Não os adoto escrevendo por falta de hábito e porque os jornais não os publicariam, mas é a minha maneira ordinária de falar quando não estou na presença dos chefes (RAMOS, 2013, p. 48-49).

O desprezo nutrido por Luís da Silva contra Julião Tavares, entretanto, vai além do ressentimento de perceber que o rapaz da capital tem uma vida consideravelmente mais confortável do que a do herdeiro da família oligárquica do interior. Em certo momento, enquanto simplesmente observa uma Marina cada vez mais exigente quanto ao casamento, o narrador-personagem começa a notar a aproximação entre a noiva e o amigo. Até que, depois de certo tempo, o protagonista se dá conta de que a moça não mais tem interesse em manter com ele o relacionamento: “A princípio houve brigas, reconciliações desajeitadas, conversas azedas com d. Adélia. Tempo perdido. Marina estava realmente com a cabeça virada para Julião Tavares. Comecei a passar trombudo pela calçada, remoendo a decepção, que procurei recalcar” (RAMOS, 2013, p. 90-91). A decepção sentida pelo protagonista começa a desencadear desejos criminosos, como veremos a seguir.

7 - O roubo à Vitória e a gravidez de Marina

Quando Julião Tavares e Marina começam um relacionamento, Luís da Silva se aproveita da proximidade entre as duas casas para bisbilhotar a vida da ex-noiva. Para tanto, ele passa a se valer da própria imaginação para supor o que o novo casal estava fazendo durante os seus encontros. Acerca desses momentos, Antonio Candido (2006, p. 52) realça que o início do envolvimento entre a ex-noiva e o amigo da onça deixa no protagonista uma “angústia maior do que ciúme, alimentado pelo desejo insatisfeito”. Com isso, o desejo reprimido, visto que o protagonista não conseguiu ter relações com a vizinha, por quem era apaixonado, desencadeia uma tensão dramática a ser notada durante todo o restante da narrativa. Mais uma vez, como bem destaca Candido (2006, p. 52), “Luís tem a obsessão da intimidade dos outros. Fareja safadezas, vê em tudo manifestações eróticas e vestígios de posse”.

Por isso, o protagonista passa a imaginar os encontros sexuais de Marina e Julião Tavares:

No outro lado a mesa num desarranjo, restos de comida, pontas de cigarros, nódoas na toalha, garrafas abertas, os dois juntos, perna com perna. D. Adélia, encostada ao fogão, respirava fumaça, engelhava as pálpebras, gemia uma desculpa: — “É a mocidade.” Estava invisível e escaldava os dedos torcendo o pano de café. Os dois, grudados, cochichavam, esfregavam-se. Alguns botões tinham saído dos lugares. *Afinal tudo era suposição.* Talvez d. Adélia estivesse ali, um pouco afastada, os olhos atentos, observando o que se passava por baixo da mesa. História! Escondia-se e justificava aquela sem-vergonha: — “É a mocidade.” Indecência. Atracados, os olhos vermelhos, baba no canto da boca, uns bichos. Aproximava-me da parede. Ali a poucos passos, tontos pela bebida, beijando-se. Conservavam-se em silêncio um instante, mas isto me parecia tempo excessivo, suficiente para todas as patifarias. Risos, a continuação de uma conversa interrompida. A voz precipitada de Marina era ininteligível; a de Julião Tavares percebia-se distintamente e causava-me arrepios: fazia-me pensar em gordura, em brancura, em moleza, em qualquer coisa semelhante a toicinho cru. Pescoço enorme, sem ossos, tudo banha (RAMOS, 2013, p. 93, destaque nosso).

Perceba como o protagonista passa a ficar obcecado pela intimidade da vizinha, tendo, na passagem em realce, deixado claro que se trata de uma suposição. No entanto, a situação passa a ir além quando o rapaz deixa de fazer suas atividades cotidianas para perseguir Marina e Julião Tavares, quando estão juntos ou separados. Sabendo que o novo casal iria a uma ópera, o personagem é tomado pelo desejo de ir também ao evento, mas é impedido por sua condição financeira pouco favorável: “Dívidas, três meses de aluguel de casa e os bilhetes errados e grosseiros de dr. Gouveia. Aporrinhações” (RAMOS, 2013, p. 110).

Lembre-se: os débitos só foram feitos por conta do noivado frustrado com Marina, o que justifica duplamente a sua menção na frase a seguir: “Por causa de uma porcaria, alguns meses de aluguel deste chiqueiro, coices. Pagar tudo, perfeitamente. Bastava reduzir um pouco as despesas e voltar ao jornal. Marina que fosse para o diabo” (RAMOS, 2013, p. 110-111). Nesse caso, a frase “Marina que fosse para o diabo” refere-se, primeiro, ao acúmulo de dívidas para satisfazer aos caprichos da jovem por um casamento pomposo. Por outro lado, refere-se à sua insatisfação quanto ao fato de não poder ir à ópera e ter a chance de acompanhar de perto o relacionamento de Julião e Marina.

No entanto, o personagem se vê tentado a ir. Sabendo que Vitória guarda moedas na árvore onde serviu de cenário para os momentos de intimidade do casal, Luís se vê tentado a pegar o dinheiro. Porém, em uma tentativa de enganar a si mesmo quanto ao desonesto ato de roubar a pobre senhora, o rapaz inicia um estágio de delírio, em que o termo “o dinheiro foi feito para circular” passa a ser repetido constantemente:

Surpreendi-me a dizer e a repetir em voz baixa:

— *O dinheiro foi feito para circular.*

Com certeza Vitória estava dormindo, sonhando com os navios e com o Currupaco. Os olhos do gato cresciam, cresciam extraordinariamente, iluminavam o quintal todo.

— Sim ou não. Sim ou não. É estúpido, absolutamente estúpido. Afinal *o dinheiro foi feito para circular* (RAMOS, 2013, p. 123, destaque nosso).

Note as implicações na narrativa proporcionada pelo ato de roubar a empregada. Como meio para solucionar o problema de ter subtraído as moedas da mulher, com o intuito de ir à ópera vigiar o casal de namorados, Luís da Silva estabelece como garantia a si mesmo que devolveria tudo em dobro – “Vitória fazia inconscientemente ótimo negócio. Juro de cento por cento” (RAMOS, 2013, p. 125). Contudo, até onde imagina Vitória, ninguém, a não ser ela própria, sabia da existência do seu tesouro, o que provoca na mulher uma enorme confusão quando, ao receber o salário, descobre em seu esconderijo uma quantia muito maior do que então havia: “E via-a, como todos os meses, andar numa agitação, trocando as cédulas, sumindo-se à noite em viagens ao quintal. Mas a confusão, que ordinariamente dura três, quatro dias, desapareceu logo e foi substituída por um abatimento que me causou grande mal-estar” (RAMOS, 2013, p. 125).

Nesse momento, observa o narrador-personagem, seria como se a lógica do mundo de Vitória estivesse completamente corrompida: “O céu de Vitória, miudinho, onde grilos e formigas moravam, tinha sido violado” (RAMOS, 2013, p. 126). Acerca disso, conclui Bastos (2011), percebemos que é ao violar o mundo de Vitória que o protagonista se torna apto a matar Julião Tavares. Isso porque, a partir de certo momento, Marina se descobre grávida. O que era inicialmente uma suposição de Luís da Silva apenas ao se deparar com a expressão abatida da moça e ao acompanhar, pelo outro lado da parede, o preparo dela para tomar banho, acaba se confirmando quando escuta ou, ao menos supõe escutar, a ex-noiva lamentar com ironia a sua situação com d. Adélia: “Escangalhada, com um filho na barriga. Não faça essa carinha de santa não. É o que lhe digo. Estou mentindo? Arrombada, com um moleque no bucho” (RAMOS, 2013, p. 137).

Nesse momento, é importante esclarecer que Julião Tavares é conhecido na cidade por manter relações sexuais com moças pobres, sem assumir depois a responsabilidade por seus atos, apenas aproveitando da ingenuidade e ambição das meninas. Antes de conhecer Marina, esse comportamento já gerava em Luís da Silva enorme desprezo, como quando, logo no começo da narrativa, relembra: “Meses atrás se entalara num processo de defloração, de que se tinha livrado graças ao dinheiro do pai. Com o olho guloso em cima das mulheres bonitas, estava mesmo precisando uma surra. E um cachorro daquele fazia versos, era poeta” (2013, p. 74).

Diante da comprovação de que Julião Tavares engravidara a ex-noiva e a abandonara, Luís da Silva evoca mais um episódio do passado:

Isto me cortava o coração e aumentava o meu ódio a Julião Tavares. Vi-o claramente como o vi na tarde em que o surpreendi à minha janela, derretendo-se para Marina. Atrapalhado, procurara tapear-me com adulações. Eu resmungava pragas obscenas e andava de uma parede a outra, sentia desejo imenso de fugir, pensava na fazenda, em Camilo Pereira da Silva, em Amaro vaqueiro e *nas cobras, especialmente numa que se enrolara no pescoço do velho Trajano.*

— Que vai ser de mim, santo Deus?

O escorrego de Marina era evidente. Lembrei-me do meu despeito, de palavras duras jogadas a d. Adélia meses antes: — “A senhora pensa que ela endireita? Perca as esperanças. Aquela dá com os burros na água.” Estava agora ali, enojada, cuspiendo, apalpando a barriga e os peitos intumescidos (RAMOS, 2013, p. 134, destaque nosso).

Observe a maneira como o passado é evocado a partir de uma situação do presente: a indesejada gravidez de Marina. Além disso, note como tomar conhecimento da atitude vil de Julião Tavares acaba reascendendo uma lembrança antiga da vida do protagonista, o episódio em que seu avô, já caduco, adormecera na rede da fazenda, sendo surpreendido quando, ao acordar, uma cascavel estava enrolada em seu pescoço: “Quem ia tirar a cascavel que chocalhava no pescoço do velho? Eu era miúdo e olhava aquilo com espanto. Parecia-me que a cobra era um enfeite, uma coisa que Trajano enrolara no pescoço para ficar diferente dos outros velhos. Quem ia tocar nela?” (RAMOS, 2013, p. 141). A associação do momento em que mais ódio sente de Julião com o instante em que o avô descobre, confuso e assustado, uma cobra enrolada no pescoço, não é em nada gratuita, pois é por meio do enforcamento que o protagonista mata o seu inimigo. Nesse sentido, motivado pela semelhança entre uma cobra e uma corda, tanto em termos de ortografia das

duas palavras quanto em semelhança física, podemos pensar ser por esta razão que, quando angustiado, o episódio da serpente presa ao pescoço do avô é o que mais vem à mente de Luís.

O passado é retomado em outra sequência, dessa vez quando, depois de seguir Marina, Luís descobre que a moça vai abortar o filho de Julião Tavares na casa de uma certa Albertina, cujo negócio conta com placa e tudo, onde se lê “Albertina de tal, parteira diplomada” (RAMOS, 2013, p. 163). Decidido a esperar pela ex-noiva, o rapaz sonda sem sucesso com o dono de um bar próximo sobre os afazeres da desconhecida Albertina. Nesse momento, mais uma vez, os acontecimentos sombrios da cidade evocam o passado rural da família de Luís, com direito a devaneios quanto ao procedimento possivelmente empregado para possibilitar o aborto:

D. Albertina era terrivelmente criminosa. Rumor de tambores, longe, toques de corneta. O filho de Julião Tavares era necessário ao patriotismo. A água fervendo na caixinha de lata, um frasco cheio de líquido vermelho, a chama do álcool tremendo, Marina com o rosto escondido entre as mãos, deixando-se apalpar pelos dedos hábeis de d. Albertina. *D. Albertina era criminosa*, mas não senti ódio a ela. Sinha Terta não faria semelhante coisa. Sinha Terta não tinha diploma, nem placa, nem anúncio nas folhas, acreditava em pecado e vivia num tempo em que os filhos traziam vantagens aos pais. As mulheres pariam na esteira, e quando surgia dificuldade, sinha Terta empurrava a reza: — “Minha Santa Margarida, não estou prenha nem parida...” Os filhos de Quitéria e os das outras negras da fazenda pertenciam à família do velho Trajano. Onde andaria essa família? Morta, espalhada, esfarelada (RAMOS, 2013, p. 166-167, destaque nosso).

Perceba como o fragmento em destaque comprova a nossa afirmativa quanto ao procedimento de evocar o passado, mas também nos ajuda a pensar na repetição de alguns termos, como “D. Albertina era terrivelmente criminosa” e “D. Albertina era criminosa”, de modo a simular quase um transe de delírio. Percebemos, então, que o discurso de rememoração acontece também na categoria textual, “que elegem e realçam pela repetição certos elementos ou passagens” (SANTIAGO, 2013, p. 226). Esse princípio atinge o seu ápice quando, após o assassinato de Julião, algumas palavras são repetidas, mas não nos adiantaremos quanto a isso nesta análise.

Importa pensar, acerca do aborto de Marina, que outro recurso empregado é a repetição de alguns acontecimentos na vida de Luís. Esse princípio pode ser notado, por exemplo, quando o episódio da cascavel no pescoço do avô é retomado para

expurgar a raiva de Julião Tavares, comentado já nesta análise, ou, ainda, no que se refere aos pés de Camilo Pereira da Silva, o pai do personagem principal. O acontecimento é explicado em sua primeira menção, como se faz notar na passagem em realce: “Quando voltei da escola, ele estava estirado num marquesão, coberto com um lençol branco que lhe escondia o corpo todo até a cabeça. Só ficavam expostos os pés, que iam além de uma das pontas do marquesão, pequeno para o defunto enorme” (RAMOS, 2013, p. 18).

Impressionado com o falecimento do pai, o narrador-personagem se recorda de ter se questionado quanto ao seu destino no mundo:

Que ia ser de mim, solto no mundo? Pensava nos pés de Camilo Pereira da Silva, sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheios de nós, as unhas roxas. Eram magros, ossudos, enormes. O resto do corpo estava debaixo do lençol branco, que fazia um vinco entre as pernas compridas. Eu não podia ter saudade daqueles pés horríveis, cheios de calos e joanetes (RAMOS, 2013, p. 18).

A morte do pai, responsável por abandoná-lo a própria sorte em um mundo sombrio e desordenado, é rememorada um sem número de passagens, sem qualquer justificativa dentro do contexto em que estão inseridas, como podemos comprovar em: “Encostei-me ao muro, escorreguei por cima da madeira bichada, adormeci pensando nos mergulhos do poço da Pedra, nos bolos e nos pés de Camilo Pereira da Silva” (RAMOS, 2013, p. 19, destaque nosso); “Como estariam os pés de Camilo Pereira da Silva? Certamente estavam inchados, verdes, com pedaços ficando pretos” (RAMOS, 2013, p. 21, destaque nosso); “As carapanãs zumbiam. Os pés de Camilo Pereira da Silva, escuros, ossudos, saíam por uma das pontas do marquesão, medonhos. Eu atravessava o corredor, ia à sala, voltava a deitar-me na prensa, abria o livro que tinha chineses revoltados” (RAMOS, 2013, p. 217, destaque nosso).

A morte do pai volta a ser mencionada no momento que, depois de uma longa espera na porta de Albertina, Luís da Silva finalmente se depara com Marina, recém-saída do procedimento a que havia sido submetida para interromper a gravidez:

E atirei-lhe à cara, com raiva:

— Puta!

Marina ouviu isto sem se revoltar. Apenas ficou mais branca, estirou o beijo quase chorando.

— Me largue, balbuciou.

— Está bem. Ninguém tem nada com isso, não é? Vamos andando. Puta!

Dizia-lhe o insulto, mas estava cheio de piedade. Não sentia cólera, o que

sentia era desgosto.

Marina estava como uma defunta em pé. Pensei em Cirilo de Encrália, visto

dias antes em fotografia — um cangaceiro morto, amarrado a uma árvore.

Parecia vivo e era medonho. O que tinha de morto eram os pés, suspensos, com os dedos quase tocando o chão. Os pés de Camilo Pereira da Silva, ossudos, magros, eram assim desgovernados. Os de Marina estavam metidos na areia. E Marina parecia morta.

— Puta! (RAMOS, 2013, p. 172)

Note a relação a ser estabelecida entre os pés da ex-noiva, calçados com sapatos caros, como reclama o pai “cinquenta mil-réis de sapatos todos os meses. Não há dinheiro que chegue” (RAMOS, 2013, p. 53), e os pés do pai morto, a sua última lembrança da figura paterna. Da mesma maneira como se encontrava o pai, também Marina parecia morta, o que torna possível associar, nesse momento, as duas figuras. Assim como o pai, o responsável por deixar o filho sozinho (“Que ia ser de mim, solto no mundo?” (RAMOS, 2013, p. 18)), mesmo contra a sua própria vontade — ninguém morre de propósito —, também Marina abandonou o rapaz, acentuando ainda mais as suas frustrações. Por isso, faz sentido que, ao confrontar a responsável por sua miséria atual, a situação abra espaço para evocar aquele a quem Luís deve a sua frustração passada.

Com isso, tendo em vista a construção de Luís da Silva enquanto personagem, é preciso observar que estamos diante de uma figura extremamente frustrada. Como esclarece Antonio Candido (2006), não se trata da mesma frustração presente, por exemplo, em Bento Santiago, que também assume a posição de narrador-personagem em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Na concepção do crítico, há na trama de ciúmes e loucura de Bentinho “uma cortina de ironia, mediocridade cética e lirismo” (CANDIDO, 2006, p. 47). No caso do protagonista de *Angústia*, a natureza do personagem principal é pautada por outro tipo de frustração, caracterizada por Candido (2006) pela violência. Com efeito, o nosso protagonista pode ser considerado, então, “cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação” (CANDIDO, 2006, p. 47). Todos esses ingredientes tornam-se uma mistura explosiva quando o personagem encontra Julião Tavares distraído, depois de mais uma aventura amorosa com uma moça pobre.

8 - Crime, êxtase e delírio nas páginas finais

Para a parte final da discussão, é preciso pensar a natureza delirante do personagem principal. Por exemplo, quando acontece o roubo ao pequeno tesouro de Vitória na árvore, Luís da Silva, em posse do dinheiro, passa a ter um comportamento errático, como comprova o instante em que, a caminho da ópera, se depara com uma mulher: “A pessoa a que me referi surgiu de supetão entre a rua 1^o de Março e a rua do Comércio. Eu ia dobrar a esquina, ela vinha em sentido contrário – e foi uma colisão feia. A aba do meu chapéu de palha bateu-lhe na testa, provavelmente feriu-a” (RAMOS, 2013, p. 128-129). A mulher, assustada, descrita pelo protagonista como obesa e dona de trajes simples, inspira no protagonista uma série de sentimentos a partir do breve encontro, do riso descontrolado à raiva.

No entanto, a partir de certo ponto, o episódio do esbarrão na mulher desconhecida toma a seguinte proporção:

A mulher tinha desaparecido, a banda do rosto passara cravando-me o olho carregado de ódio. Eu não sentia desejo de rir. Na calçada um ventre extraordinário ia inchando, ventre que tomava proporções fantásticas. Os transeuntes atravessavam aquela barriga transparente, às vezes paravam dentro dela, e isto era absurdo, dava-me a ideia de gestações extravagantes.

Agora havia duas imagens distintas: uma barriga que se alargava pela cidade e a mulher que mostrava apenas um pedaço de cara. Nessa parte visível, endurecida pelo sofrimento, pouco a pouco se esboçavam as feições de Marina. Os cabelos, que a mulher tinha grisalhos, tornavam-se louros. A bochecha era pintada, a metade da boca excessivamente vermelha, o olho único muito azul.

Eu fervia de raiva. Se tivesse encontrado Julião Tavares naquele dia, um de nós teria ficado estirado na rua (RAMOS, 2013, p. 130).

Note que o personagem começa a delirar substituindo, por meio da imaginação, o rosto de Marina no lugar da senhora desconhecida. Também pautados pela ausência da razão que por vezes acomete o protagonista, podemos questionar se Luís da Silva realmente compareceu à ópera, como planejado como destino para o dinheiro roubado de Vitória. Por isso, para a leitura da última parte da obra, precisamos observar que o nosso protagonista está, cada vez mais, escapando das fronteiras da realidade. E assim como estamos diante de um livro narrado pelo protagonista, não temos condições de saber se Luís da Silva, de fato, assassinou Julião Tavares. Da mesma maneira como somos incapazes de saber se Capitu traiu

Bentinho, pois a narrativa é conduzida pelo ponto de vista do Dom Casmurro, também em *Angústia* podemos questionar se o desafeto de Luís da Silva fora o levou, realmente, assassinar ou não o seu rival, pois a única versão que temos da história é a fornecida pelo próprio rapaz, contaminada por seu ponto de vista.

Para o suposto assassinato, as lembranças do tempo do período coronelista do interior do Alagoas são evocadas, reforçando a proposta de que, sempre quando a cidade lhe oferece algum desafio, o passado glorioso é chamado para lhe fornecer o conforto de uma situação conhecida. Certa vez, Luís recebe a visita de seu Ivo, um de seus amigos, caracterizado na narrativa como “incapaz de fixar-se, índio e cigano, corre fazendas e povoações, pedindo, furtando. Não sabe tomar os objetos que necessita: pede, furta, é um indivíduo inferior” (RAMOS, 2013, p. 177). É das mãos dele que o personagem é apresentado com uma corda, objeto a ser usado no crime, que lhe é entregue sem a intenção de ser empregada em atividades homicidas: “— Por quê? Guarde, seu Luisinho. É dada de bom coração. Serve para armar rede” (RAMOS, 2013, p. 142).

No entanto, já nesse momento, Luís percebe que o desejo de matar o rival está cada vez mais forte, forçando-o a sentir a necessidade de se afastar do presente, mesmo diante da insistência de Seu Ivo: “enquanto estivera dobrada, não tinha semelhança com o objeto que me perseguia. Era um rolo pequeno, inofensivo. Logo que se desenroscara, dera-me um choque violento, fizera-me recuar tremendo. Antes de refletir, tive a impressão de que aquilo me ia amarrar ou morder” (RAMOS, 2013, p. 143). Por isso, em uma tentativa de evitar a tentação de dar cabo ao seu desejo secreto de assassinar Julião Tavares, o rapaz tenta se afastar do objeto, que acaba sendo associado a uma lembrança do passado: quando criança, ficara sabendo da história de Chico Cobra, homem que, depois de matar outro, decide se cercar de cobras, de modo que “todas as diligências da polícia para prendê-lo falharam. Nunca ninguém chegou ao rancho do criminoso: à distância de quinhentas braças o que se via eram barrocas com enormes rodilhas de serpentes” (RAMOS, 2013, p. 143). Perceba, então, que o personagem evoca a lembrança de alguém que cometeu o mesmo crime almejado por ele e conseguiu sair impune.

Para o assassinato, Luís da Silva segue Julião Tavares, apenas para descobrir que, depois de abandonar Marina grávida, o rapaz passa a investir em outra moça, provavelmente planejando fazer o mesmo. Depois de segui-lo, o protagonista decide esperar que o rival faça uma pausa para fumar. Nesse instante, “a ideia das humilhações sofridas cresce nele, o sentimento da sua vida subalterna e esmagada pede uma compensação. A recordação do manso assassino José Baía volta com insistência e ele, com um salto e um gesto rápido, estrangula o rival desprevenido” (CANDIDO, 2006, p. 117). É interessante perceber que, depois de enforcar a pessoa por quem mais nutriu ódio ao longo de toda a narrativa, o rapaz é tomado por uma

estranha sensação de prazer e satisfação, sendo, portanto, o único momento da narrativa em que a angústia se encontra ausente:

Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. *Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros.* Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso — e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortalhado na neblina (RAMOS, 2013, p. 188, destaque nosso).

É quando mata, seja em um delírio ou na realidade, que Luís da Silva se percebe dono do próprio destino, ciente de sua capacidade em ser muito mais do que era. É acometido pelo sentimento de que, ao longo de todos os seus 35 anos de vida, fora enganado a acreditar em sua incapacidade, quando, na verdade, o mundo pode ser bem mais do que suprir as expectativas dos outros. A partir desse raciocínio, há o questionamento por parte do personagem acerca dos benefícios proporcionados por todo o estudo de Julião Tavares, uma vez que de nada adiantaram para evitar a sua morte por asfixia. Contudo, o momento de êxtase não dura muito, pois logo o rapaz se dá conta da gravidade de seus atos e, como ajuda-nos entender Antonio Candido (2006, p. 118), “condena-se em definitivo a permanecer com a frustração e o desespero”.

Ao voltar para a casa, o rapaz começa a se questionar sobre qual causa da morte seria atribuída ao corpo de Julião Tavares, quando descoberto: “Julião Tavares podia ficar assim, pendurado a um galho, como um suicida. Acreditariam que ele fosse um suicida? Acreditariam. Não acreditariam. Os jornais fariam escândalo, publicariam o retrato da mocinha sardenta. Um rapaz desvairado, perfeitamente, rapaz desvairado” (RAMOS, 2013, p. 191). Ao mesmo tempo em que busca alívio na chance de a investigação ser conduzida a partir da hipótese de suicídio, o personagem é atormentado pela possibilidade de ser considerado o assassino do rival. É aí que tem início uma série de delírios, nos quais as figuras centrais do passado se misturam as do presente, além de ter como pano de fundo uma prisão hipotética:

Um choro longo subia e descia: — “Que será de mim? Valha-me Nossa Senhora.” Um moleque morria devagar, mutilado, porque havia arrancado os campos da filha do patrão. Fazia um gorgolejo medonho e vertia piche das

chagas. 16.384. O cego dos bilhetes batia com o cajado na parede. — “Afastem esta cadeira.” Seu Ivo estava de cócoras, misturado às outras letras. A calça rasgada e o paletó sujo eram cor de piche (RAMOS, 2013, p. 221).

Completamente fora da realidade, o livro encerra com as últimas palavras advindas do rapaz, enquanto delira imaginando seu tempo na cadeia para pagar pela suposta morte de Julião Tavares, que, reforçamos, há a possibilidade de nem sequer ter ocorrido e ter sido fruto da imaginação do narrador. Na prisão imaginada por um Luís da Silva completamente fora da razão: “Acomodavam-se todos. 16.384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. Íamos descansar. Um colchão de paina” (RAMOS, 2013, p. 222). Note que, em suas últimas palavras, o narrador-personagem encerra a narrativa imaginando a felicidade conjugal que teria ao lado de Marina se fosse possível vencer na loteria com o bilhete 16.384, número repetido constantemente no delírio. É a loteria a única chance de vencer a pobreza no universo vazio e miserável de *Angústia*.

REFERÊNCIAS:

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BASTOS, Hermenegildo. Arte e liberdade em *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Miscelânea*, Assis, v. 10, p. 9-22, jul.-dez. 2011.
- BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos – Um escritor personagem*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.
- CALDAS, Heloisa. Um livro chamado *Angústia* — sobre o romance de Graciliano Ramos. *Psicologia Clínica*, vol.18 no.1 Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-56652006000100011&lng=pt&tlng=pt Acesso em: 17 jul. 2020.
- CANDIDO, Antonio. *Ficções e confissões*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CAMELO, Marcelo. Cara valente. Intérprete: Maria Rita. In: MARIA RITA. *Maria Rita*. Rio de Janeiro: Wagner Music Brasil, 2003.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- LIMA, Marcos Hídemis de. Narrativa misógina em *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 13, Out. 2008.
- MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- MORAES, Dênis. O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- RIDENTI, Marcelo. Graciliano Ramos e suas *Memórias do cárcere*: cicatrizes. *Sociol. Antropol.* v.4 n.2, Rio de Janeiro Jul/Dez., 2014.
- SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

O Brasil colonial de Gregório de Matos em *Poemas escolhidos*

Patrícia Resende Pereira¹

1 Gregório de Matos e o Barroco: entendendo o século XVII

Conhecido como “Boca do Inferno”, Gregório de Matos e Guerra nasceu em Salvador, na Bahia, em 1636. Filho de um fidalgo, teve uma criação privilegiada para os tempos de Brasil colônia, terminando por estudar Direito na Universidade de Coimbra. Ao longo do tempo em Portugal, trabalhou por muitos anos como juiz do Cível, de Crimes e de Órfãos. É exatamente nesse período que Gregório de Matos passa a se interessar pela escrita de poemas, tornando-se um dos principais autores do Barroco brasileiro.



Imagem de Gregório de Matos

Por razões ainda não esclarecidas, possivelmente por um problema provocado por ter satirizado em sua poesia algum poderoso português, ou mesmo em razão de divergências na função de funcionário público, Gregório de Matos retorna ao Brasil, em 1681. A partir desse momento, a escrita do autor passa a ter como ponto central os acontecimentos observados ao longo do tempo em Portugal e no Brasil, suas principais referências. Por isso mesmo, José Miguel Wisnik (2010) chama a atenção para o período histórico em que se encontrava Portugal, responsável por influenciar a escrita do poeta em questão. No cenário que viveu o brasileiro Gregório de Matos, em Portugal, havia ainda a mentalidade jesuíta, fortemente cristã, somada aos conflitos provocados pela Contrarreforma religiosa (movimento iniciado no século XVI pela própria Igreja Católica, em resposta aos eventos da Reforma Protestante).

No meio de tudo isso, havia, em Portugal, “a tradição da sátira portuguesa, grossa, palavrosa, a desancar debochadamente os desafetos, a devassar a prática sexual dos conventos” (WISNIK, 2010, p. 19). Evidentemente, a vivência nesse tipo de ambiente termina por influenciar a escrita de quem nele convive. Por isso mesmo, ainda segundo Samuel Lima (2016, p. 53), Gregório de Matos é uma figura da literatura que essencialmente traduz a essência do século XVII não apenas do Brasil, mas do mundo: “Gregório conseguiu produzir uma galeria de tipos, de formas, de personagens, geradora de um ambiente barroco seiscentista e, acima de tudo, com reflexos na modernidade”.

¹ Concluiu, em 2020, o pós-doutorado em Estudos de Literatura pela UFSCar. Doutora em Estudos Literários pela UFMG, com doutorado-sanduíche na Universidade do Porto, em Portugal. É formada em Letras e em Jornalismo.

Por se tratar de uma figura do Barroco, é necessário, antes de iniciar a discussão, fazer algumas considerações quanto ao movimento literário em pauta. O primeiro ponto a ser levado em consideração é que tal escola tem por característica o conflito proporcionado entre o Antropocentrismo, em que o homem é o centro de tudo (proveniente do Renascimento, consolidado entre os séculos XIV e XVII), e o exato oposto representado pelo Teocentrismo, no qual, motivado pelas discussões da Reforma Protestante, Deus é o cerne. Com efeito, o confronto do homem com Deus é evidenciado pelo emprego, nas artes, do conflito entre luz e sombra, do sagrado e do profano, do cristianismo e do paganismo, do racional e o do irracional. Portanto, note a maneira como o movimento é pautado exaustivamente em cima de uma enorme dualidade.

Nesse cenário, como se pode imaginar, a dicotomia é refletida também nas construções dos poemas, um ponto importante para a análise aqui proposta. Conforme os dizeres do estudioso Massaud Moisés (2004, p. 53), no que se refere à escrita poética, observa-se o emprego de “inversões desconcertantes e cerebrinas, o rebuscamento das metáforas, a euforia dos sentidos, em jatos sinestésicos sucessivos, a recusa do vocábulo ‘fácil’, popular, o aristocratismo, o amaneiramento”. Assim sendo, é notável que o Barroco, em termos de poesia, tem por principal característica uma escrita rebuscada, sem a procura de empregar termos de fácil acesso ao leitor. Há, também, o conhecido embate entre os prazeres e facilidades do mundo e a necessidade de se manter casto e fiel aos princípios cristãos, característica fortemente presente na dualidade da qual é composto o Barroco.

Não podemos deixar de mencionar a maneira como se configura a escrita do próprio Gregório de Matos nesse movimento. É preciso associá-la ao conflito verificado no próprio Barroco, conforme se faz notar a partir da pesquisa conduzida por Lima (2016): se há a chacota contra terceiros, há também a angústia; se há a imoralidade quanto aos costumes, nota-se em contrapartida o arrependimento quanto aos seus atos. Em resumo, “em Gregório, há o embate entre o bem e o mal, traduzindo assim sua atormentada alma, seduzido pelos apetites das devassidões e apavorado pelo castigo sem remissão” (LIMA, 2016, p. 59). Portanto, há de se levar em consideração o fato de que, em razão da época que se dá a escrita, Gregório de Matos está em meio aos conflitos de colocar em ação sua língua ferina nas sátiras, com vocabulário muitas vezes chulo, e o papel a ser desempenhado como um autor devoto e cristão, evidenciado pelos poemas de cunho religioso.

É nesse cenário onde se dá a construção de sua poesia, tendo na sátira um de seus principais artifícios para escrever acerca do que presenciava enquanto advogado, profissão que continua a exercer no Brasil. Em razão disso, há de se pensar na influência de um campo no outro, particularidade que se faz notar, inclusive,

nas circunstâncias da deportação de Gregório de Matos para a Angola, na África. Segundo os dizeres de Wisnik (2010, p. 19) “a virulência da sátira do ‘Boca do Inferno’, motivada seja pela crítica da corrupção, dos desmandos administrativos, dos arremedos da fidalguia local seja pelo puro e cortante prazer sádico, lhe valeu a deportação para Angola”. Para retornar ao solo brasileiro, foi preciso garantir que não mais voltaria a pisar os pés em sua Bahia natal, mas sim em Pernambuco. Além disso, houve a proibição de voltar a escrever sátiras – condição que Wisnik (2010) coloca em dúvida se fora totalmente acatada pelo “Boca do Inferno”.

2 Uma questão de autoria em *Poemas escolhidos*

Além da mencionada dualidade, é preciso pensar mais um aspecto da obra de Gregório de Matos, dessa vez de cunho biográfico. Em primeiro momento, deve-se levar em consideração o fato de que a recepção crítica da sua poesia envolve aspectos históricos centrais da literatura nacional. Nesse contexto, é preciso levar em conta o fato de que, embora tenha vivido no século XVII e seja um dos principais representantes do Barroco nacional, o “Boca do Inferno” só foi redescoberto durante o Romantismo, no século XIX, quando Adolfo Varnhagen, em 1831, publicou *Florilégio de poesia brasileira*. Em razão disso, apenas no século XIX a existência de Gregório de Matos passou a ser de conhecimento de todos, o que termina por colocar dúvida quanto a sua própria biografia.

Isso porque, em se tratando de século XVII, nem tudo se encontrava documentado, situação agravada quando se pensa na própria autoria dos poemas aqui discutidos. Em certo momento, o estudioso João Adolfo Hansen (2004) se propôs a fazer um estudo cuidadoso dos manuscritos reunidos pelo Licenciado Manuel Pereira Rabelo, feito no século XVIII. É necessário ter em mente que, no século XVIII, não havia muita iniciática para a conservação de manuscritos, de modo que se pode lançar a dúvida se o texto foi, de fato, elaborado por Gregório de Matos. Lembra Haroldo de Campos (2000) de que, mais de cem anos depois, quando encontrado pelos românticos, no século XIX, apenas restaram os documentos apógrafos, as cópias produzidas pelos letrados locais. Dessa forma, estamos diante de um problema de autoria, que não pode ser ignorado.

A questão se torna ainda mais complexa quando pensamos que, segundo Lima (2016), a partir de pesquisas bibliográficas, somos provocados a cogitar que, na ausência de uma série de informações comprovadas acerca da existência de Gregório de Matos, a sua vida é cercada de mistérios. O primeiro deles é o de que o próprio Licenciado Manuel Pereira Rabelo seria um pseudônimo usado pelo “Boca do Inferno”. Como se a confusão já não fosse suficiente, há a crença de que Gregório

de Matos não teria falecido em 1696 e sim em 1713 – no século XVIII, portanto. Há, ainda, a hipótese de que o próprio seria o autor por trás dos poemas que denegriam a sua imagem, como os assinados por Frei Lourenço Ribeiro, outro possível pseudônimo adotado pelo “Boca do Inferno”. Então, não é muito concluir que se trata de um homem “despersonalizado, sem identidade, mascarado, metamorfoseado, como se quisesse a todo instante ser outro” (LIMA, 2016, p. 63).

Estamos diante de uma personalidade inserida em meio a uma névoa de mistério, o que torna ainda mais necessário discutir a maneira em que se dá a estrutura organizacional de *Poemas escolhidos*: Gregório de Matos, publicado pela primeira vez em 1975. Primeiro, é preciso ter em mente que “Boca do Inferno” nem sequer tinha por hábito assinar os próprios poemas, particularidade agravante para um livro que se propõe como coletânea de textos de um poeta do longínquo século XVII. Por certo, tal situação é um fator que possivelmente dificultou o trabalho intencionado pelo organizador José Miguel Wisnik, prestigiado professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo, responsável também pela escrita do prefácio da obra. Cabe a ele a escolha dos textos poéticos presentes no livro, divididos nas seguintes categorias: “Poesia de circunstância”, dividida em satírica e encomiástica; “Poesia amorosa”, desmembrada em lírica e erótico-irônica; e, finalmente, “Poesia religiosa”. São, ao todo, 174 textos poéticos.

3 Poesia de circunstância

Acerca da divisão estabelecida, o próprio Wisnik (2010) esclarece no “Prefácio” que o intuito foi propor uma organização didática, mesmo correndo o risco de que, em alguns momentos, não havia definição totalmente certa para alguns poemas selecionados. Da explicação proposta por nosso organizador, a que mais precisamos deter atenção é a de “Poesia de circunstância”, uma vez que “Poesia amorosa” e “Poesia religiosa” empregam termos que são praticamente explicativos por si só. No caso da escrita de circunstância, devemos levar em conta o fato de que, conforme a pesquisadora Edneia Ribeiro (2020), trata de uma poesia definida, em linhas gerais, como aquela que encontra na realidade o assunto para a composição textual. Segundo a estudiosa, os acontecimentos externos ao poeta se tornam tema para a escrita, como a cidade, o tempo, entre outros.

A partir da definição da autora, é possível perceber o intuito da organização proposta por Wisnik (2010), uma vez que insere nela a poesia satírica, em que se tem a sátira social, escrita, portanto, a partir da observação das ações de outros indivíduos – aqueles que fazem parte do convívio do poeta. Também a poesia encomiástica integra a seção “Poesia de circunstância”, pois também,

como veremos mais adiante, trata de assuntos relacionados à circunstância que se dá a escrita do texto poético.

3.1 Sátira

Antes de iniciar a análise dos poemas, é preciso esclarecer o que viria a ser, afinal, uma poesia satírica. Para tanto, deve-se pensar que a sátira é um tipo de texto literário pautado especialmente na ridicularização do que é retratado, com o intuito de provocar humor. É compreendida por Salvatore D’Onofrio (2005, p. 114) como um “gênero poético que aponta vícios e defeitos humanos”. Mais do que isso, o recurso tem por intuito denunciar os costumes considerados inadequados para a época de sua composição. Deve-se ter em mente, portanto, que há na sátira uma vertente de punição, como bem expressa Hansen (2004, p. 18), em sua pesquisa, concentrada em discutir a sátira de Gregório de Matos: “quando ridícula, a sátira dói, como a retórica prescreve; maledicente, o misto fere com a virtude: vício e vicioso, mal e mau são ausências culpadas de bem!”.

Soma-se a isso o fato de que, no Brasil colonial de Gregório de Matos, estávamos diante de uma transformação social. Por longos anos, apenas os navios portugueses tinham a autorização para desembarcar em sua Bahia natal, mas, depois da Restauração (conflito entre Portugal e Castela, hoje parte da Espanha, país vizinho) de 1640, negociantes franceses e ingleses passaram a ter a autorização para comercializar na costa brasileira. Com isso, adverte o pesquisador Alfredo Bosi (1992), a rica família de Gregório de Matos, dona de um engenho de açúcar de porte médio em Recôncavo, vê os seus acordos comerciais prejudicados pela queda do preço do açúcar. A alteração no cenário da transação comercial favorece, entre outros grupos, os caramurus, como assim prefere chamar o poeta em uma de suas sátiras. De acordo com Bosi (1992, p. 99, *itálico do autor*), apenas “alguns latifundiários de maior calibre que conseguiam sobreviver à crise aumentando a produção e mantendo a escravaria (provavelmente, a nobreza *caramuru*, como o sátiro a chama, ressentido)”.

O nome do grupo, ironicamente chamado de “caramuru”, evoca o termo em tupi usado para se referir ao português Diogo Álvares Correia, que, no século XVI, poucos anos após o descobrimento do Brasil, sobrevive ao naufrágio da embarcação francesa onde estava e encontra abrigo na Bahia. Caramuru, que significa moreia em tupi, inicia uma vida no novo solo, acolhido pela tribo Tupinambá, de modo a se casar e a ter filhos com as indígenas que lá estavam. Não é muito pensar, então, que a sociedade da época, bem como o próprio “Boca do Inferno”, vê no termo uma maneira de ofender aqueles que são miscigenados, uma das características

dos descendentes do colonizador português. Com isso, convém recorrer aos dizeres de Wisnik (2010, p. 26), quando discute o intuito da “fidalguia caramuru”: trata-se do “descendente do colonizador português com linha materna indígena, que pretenderia legitimar o seu estatuto de nobreza apresentando-se como nascido do encontro da aristocracia medieval europeia com uma aristocracia local, selvagem”.

Soma-se a isso os próprios dessabores tidos por Gregório de Matos ao longo da vida. Como um advogado, homem das letras, não havia ao poeta outra opção de carreira senão aquelas associadas aos cargos públicos, uma vez que não trabalhava com a produção de materiais, como o açúcar. Contudo, trata de nos lembrar Bosi (1992), há relatos de que a língua sempre afiada do “Boca do Inferno” terminou por lhe render a perda de dois cargos públicos, obrigando-o a vender o que lhe cabia dos bens da família. Portanto, os acontecimentos de sua vida em uma colônia, depois de viver anos no colonizador, além do “berço fidalgo e o exercício de profissão liberal prestigiada, concorreram para formar em Gregório um ponto de vista bastante peculiar” (BOSI, 1992, p. 100).

É a partir, então, desse olhar peculiar que se tem início a análise da nossa primeira sátira, na qual se tem uma crítica ferina à figura do fidalgo. O termo fidalgo é uma palavra oriunda da variação de “filho de algo” ou “filho d’algo”, usada ainda em Portugal para se referir aos nobres no período das cortes. A palavra evoca a ausência de uma separação entre o público e o privado, considera Hansen (2003), pois, para ser um fidalgo, seria necessário viver a fidalguia em todas as esferas da vida social humana. Por isso mesmo, no soneto a seguir, Gregório de Matos tece uma crítica ao espetáculo que se vê envolvida a própria classe dos fidalgos, na qual *parecer* fidalgo é muito mais importante do que *ser*.

“Conselhos a qualquer tolo para parecer fidalgo, rico e discreto”

Bote a sua casaca de veludo,
E seja capitão sequer dois dias,
Converse à porta de Domingos Dias,
Que pega fidalguia mais que tudo.

Seja um magano, um pícaro, um cornudo,
Vá a palácio, e após das cortesias
Perca quanto ganhar nas mercancias,
E em que perca o alheio, esteja mudo.

Sempre se ande na caça e montaria,
 Dê nova solução, novo epíteto,
 E diga-o, sem propósito, à porfia;

Quem em dizendo: “facção, pretexto, efecto”.
 Será no entendimento da Bahia
 Mui fidalgo, mui rico, e mui discreto.

(MATOS, 2010, p. 111)

Antes de tudo, importa realçar que o texto poético se configura como um soneto, forma de poema cuja origem se encontra relacionada às camadas populares ainda na Idade Média. De acordo com as considerações de D’Onofrio (2005), a primeira forma de soneto foi elaborada pela escola siciliana a partir dos cantos entoados pelos camponeses em seus bailes. Nesse período, o soneto tradicional apresentava exatamente a mesma estrutura do apresentado no livro de Gregório de Matos. Temos, então, ao todo quatro estrofes, espécie de parágrafo da poesia: duas delas são quartetos, isto é, são compostas por quatro versos, enquanto as duas últimas são tercetos, nome usado para se referir a estrofes com três versos. Note como, somadas todos os versos, temos invariavelmente quatorze – independentemente de versos inseridos em cada estrofe, o soneto sempre terá quatorze.

Assim sendo, observe como a rigidez da forma soneto não impede a composição satírica proposta por Gregório de Matos. A primeira evidência pode ser verificada na ironia apresentada no título, em que se tem a proposta de um guia para qualquer um, até mesmo o mais tolo, se parecer um fidalgo, figura idealizada como rica e discreta. Todavia, note a maneira como, logo na primeira estrofe, a primeira atitude a ser tomada pelo candidato à fidalguia é exatamente conversar à porta de um qualquer, de modo a ser visto pelos transeuntes. Nesse sentido, o termo “descrição” do título é uma tentativa de ridicularizar a necessidade do “fidalgo caramuru” em ser visto na sociedade, mais do que, de fato, fazer alguma coisa. Podemos reforçar esta hipótese ao lembrar que, ainda na primeira estrofe, o tolo candidato à fidalgo recebe como orientação a de ser “capitão sequer dois dias” (MATOS, 2010, p. 111), em uma crítica à distribuição dos cargos públicos feita no Brasil colonial.

Importa mencionar, ainda sobre o soneto, o fato de que se trata de um fidalgo em ascensão. Lembre-se: estamos em um cenário no qual os caramurus estão entre os bem-sucedidos na competição mercadológica provocada pela chegada dos navios franceses e ingleses. Desse modo, perceba a maneira como o soneto apresenta o desprezo pelo novo fidalgo, alguém em plena ascensão social. Membro de uma

família fidalga tradicional, dono de sangue português, Gregório de Matos não vê com bons olhos a chegada de novos atores com quem dividir os privilégios proporcionados pela riqueza – a qual, já vimos aqui, o poeta deixa de usufruir em diversas ocasiões da própria vida. Com efeito, a sátira é o melhor meio para externar a frustração de se perceber reduzido em um cenário não mais dominado por seu grupo social, pois “efetua, como objeto de sua ironia, a hiperdeterminação da agudeza, a afetação, *dos que não conhecem seu lugar* e passam por outro nos trajes, nos gestos, nas formas pronominais de tratamento, na dicção, nas eleições, nas ocupações” (HANSEN, 2004, p. 96, destaque nosso).

Sob esse viés, observe a maneira como o novo fidalgo, aquele que, na concepção de um ressentido Gregório de Matos, não deveria estar ali, é apresentado de maneira estereotipada, com um intuito de ressaltar todas as suas características consideradas negativas. Na leitura proposta por Hansen (2004), notamos que o fidalgo em questão é um senhor de engenho, hipótese comprovada pelos versos que, publicados na segunda estrofe, explicita que a figura vá em palácios e outras casas, onde perde “quanto ganhar nas mercancias” – isto é, todo o seu ganho oriundo das vendas do açúcar. Mas não só, os ganhos do fidalgo são apresentados como produto de falcatruas, como dá a ver os versos: “Seja um magano, um pícaro, um cornudo, / Vá a palácio, e após das cortesias / Perca quanto ganhar nas mercancias, / E em que perca o alheio, esteja mudo” (MATOS, 2010, p. 111).

Nesse ponto, notamos que a estrofe se concentra em apresentar as ações do fidalgo em manipular as finanças. Primeiro, a denegrada figura vai ao Palácio onde consegue crédito real, mas, depois de tudo perder, quando questionado acerca do destino do dinheiro, a melhor maneira de fugir de suas responsabilidades é permanecer em silêncio, como um covarde manipulador. Além de macular a imagem dos fidalgos enquanto peças no jogo da negociação do mercado, Gregório de Matos não se furta de ofender a figura como pessoa. Note como, no terceiro e quarto terceto, um ridicularizado fidalgo, montado a cavalo, como os provenientes da velha nobreza branca de sangue português, procura enganar a todos do seu falso valor ao adotar uma afetada postura de cavalheiro educado. Nesse momento, o “fidalgo caramuru” é definido na Bahia como “mui fidalgo, mui rico, e mui discreto” (MATOS, 2010, p. 111). Perceba a ironia dos versos finais: o fidalgo é tido na Bahia como rico e discreto, mas, a partir dos versos lidos anteriormente, o leitor sabe que ele em nada corresponde aos elogios.

Em termos da forma do poema, enfatizamos que, como acontece na estrutura do soneto regular, há aí a presença de versos decassílabos, com o esquema de rima abba/abba/cdc/dcd. Com efeito, se analisarmos as palavras finais de cada verso, será possível perceber a maneira como Gregório de Matos respeita a rígida regra de

composição do soneto. As duas primeiras quadras seguem a seguinte disposição: **veludo/ dias/ Dias/ tudo** e **cornudo/cortesias/mercancias/mudo**. Com uma composição diferente, os dois últimos tercetos são apresentados ao leitor a partir do formato verificado em: **montaria/epíteto/ porfia** e **efecto/Bahia/discreto**.

Há de se levar em consideração, ainda com relação a estrutura do soneto, o fato de que “nas duas quadras coloca-se o tema e nos tercetos dá-se a conclusão, que geralmente culmina no último verso com a famosa ‘chave de ouro’” (D’ONOFRIO, 2005, p. 96). Portanto, fique atento para o fato de que o soneto discutido nesta análise segue exatamente a regra mencionada por D’Onofrio (2005). Nos dois primeiros quartetos, estamos diante da tese a ser apresentada, a de que qualquer tolo pode ser um fidalgo, muito bem construída pela língua ferina de um ressentido Gregório de Matos. Posteriormente, nos dois últimos tercetos, temos a conclusão da tese, com direito a um verso que atua como uma espécie de “chave de ouro” ao resumir satiricamente o que toda a Bahia diria ao ver o fidalgo de segunda linha. É ele fidalgo, rico e discreto, exatamente os termos usados pelo autor para dar título ao poema.

3.2 Poesia encomiástica

Na mesma seção “Poesia de circunstância”, deparamo-nos com outro termo pouco explicativo – a poesia encomiástica –, que exige uma explicação para a compreensão dos textos poéticos inseridos em *Poemas escolhidos*. Conforme justificativa de Wisnik (2010), a poesia encomiástica está na mesma seção da sátira por se tratar de um texto no qual se tem aspectos sociais, como a cidade e figuras da sociedade, mas sem a acidez da sátira. Assim sendo, a acidez dos comentários tecidos por Gregório de Matos não é em nada semelhante ao nível das sátiras presentes em *Poemas escolhidos*, são o que é chamado pelo organizador como graciosa em alguns momentos, uma vez que “envolve a não sátira propriamente, mas a referência a acontecimentos pitorescos, folguedos, festas, divertimentos da Bahia” (WISNIK, 2010, p. 35).

Consideravelmente menor do que a parte destinada para as sátiras, a poesia encomiástica é composta por sete textos poéticos, sendo a sua grande maioria sonetos. Para a análise aqui pretendida, selecionamentos “A um Fulano da Silva, excelente cantor, ou poeta”, em que é possível notar a maneira como elementos da mitologia greco-romana são usados como ponto de partida para a construção do argumento poético. Antes da leitura do poema, e apenas para esclarecer o emprego de recursos de uma mitologia tão distante temporalmente do Barroco, é preciso ter consciência de que “a mitologia greco-romana foi sempre um prato farto para a

imaginação alegórica do homem barroco, que se conjuga como um resgate da tradição medieval” (LIMA, 2016, p. 116). Assim sendo, não há razão para estranhar o emprego de tantos elementos mitológicos, como se verá no soneto a seguir:

“A um Fulano da Silva, excelente cantor, ou poeta”

Tomas a lira, Orfeu divino? tá,
A lira larga de vencido, que
Canoros pasmos te prevejo, se
Cadências deste Apolo ouvirás cá;

Vivas as pedras nessas brenhas lá
Mover fizeste, mas que é nada vê:
Porque este Apolo em contrapondo o ré
Deixa em teu canto dissonante o fá.

Bem podes, Orfeu, já por nada dar
A lira, que nos astros se te pôs,
Porque não tinha entre os dous polos par.

Pois o Silva Arião da nossa foz
Dessas sereias músicas do mar,
Suspende os cantos e emudece a voz.

(MATOS, 2010, p. 212)

Assim como acontece em “Conselhos a qualquer tolo para parecer fidalgo, rico e discreto”, estamos diante de um soneto, como se faz notar pela inserção de dois quartetos e dois tercetos. Da mesma maneira como no soneto anterior, percebemos que há a construção de uma tese a ser apresentada ao leitor – bastante menos ácida do que a lida no texto poético investigado anteriormente, é verdade, e talvez por isso inserida na seção destinada à poesia encomiástica. Contudo, não podemos deixar de perceber que, ainda assim, encontramos elementos capazes de revelar que, apesar de se tratar de um excelente cantor ou poeta, como bem explícita no título, o poema se dirige a um Fulano da Silva, isto é, recorre ao emprego do termo Fulano para as pessoas sem qualquer importância cujo nome não é sequer lembrado ou de necessária menção.

Observe a forma como os personagens da mitologia são incorporados ao poema, tendo como resultado “um retrato paródico-irônico que subverte o símbolo tradicional da poesia lírica encarnada no poeta-músico Orfeu” (BRANDÃO, 2001, p. 60). Assim sendo, como ponto de partida, Gregório de Matos resgata da mitologia a figura do Orfeu, o belo músico inventor da lira, segundo a crença grega. É exatamente com Orfeu que se tem início a tese a ser defendida por “Boca do Inferno”, quando, na primeira estrofe, deparamo-nos com o sucesso da cantoria realizada pelo personagem mitológico, capaz de atrair a atenção dos pássaros que também cantam. Nesse momento, ficamos conhecendo outro personagem, Apolo, o deus das artes, especialmente da bela poesia, também ele um ouvinte da música emanada pela lira de Orfeu.

Com efeito, Apolo e Orfeu, unidos, são mencionados por meio da evocação feita pelo poeta ao anônimo Fulano do título, supostamente um excelente cantor ou poeta, as duas artes dominadas pelos personagens referenciados da mitologia greco-romana. Escrevemos neste texto “supostamente” em razão da dúvida que o próprio Gregório de Matos decide por instalar em seu soneto. Isso porque, conforme argumenta Roberto Brandão (2001), no último terceto, isto é, na estrofe que faz como conclusão do poema conforme as rígidas normas do soneto, o homenageado termina por se materializar na pele do Silva Arião.

Nesse sentido, observe a maneira como o nome selecionado pelo “Boca do Inferno” não pode em nada ser considerado gratuito: o Silva é uma referência ao sobrenome do anônimo Fulano da Silva, enquanto Arião remete a um poeta da mitologia greco-romana tocador de cítara, outro instrumento de cordas, assim como a lira de Orfeu. É a partir da junção entre o Silva, proveniente do homenageado, e o Arião, da figura mitológica, que somos apresentados ao término do soneto. Na leitura proposta por Brandão (2001, p. 60), temos o “‘Silva Arião’, mistura de ser humano e entidade mística que, ao contrário do Orfeu original, perde exatamente suas maiores virtudes, isto é, a voz e o canto, reduzindo-se ao silêncio”. Com isso, devemos pensar que, para encerrar o soneto, Gregório de Matos decide por colocar Silva Arião, híbrido humano-criatura mitológica, em silêncio, pois cabe a ele calar-se.

Percebemos que, em um tom bastante distinto do verificado na poesia satírica, “Boca do Inferno” pretende evocar aqui, de maneira certamente mais delicada e gentil, a figura de algum anônimo a ser homenageado por seus versos. Note, contudo, como tal reverência é construída, uma vez que, embora coloque a figura acompanhada por personagens de importância expressiva na mitologia greco-romana, cabe ao correspondente ao Fulano da Silva permanecer em silêncio, vindo perder todo o seu talento musical, o que não deixa de ser um indicador de uma perspectiva sombria e atormentada, típica do Barroco.

4 Poesia amorosa

Para a organização de *Poemas escolhidos*, Wisnik (2010) decide por separar, assim como fez em “Poesia de circunstância”, a “Poesia amorosa” em duas frentes, a lírica e a erótico-irônica.

4.1 Poesia erótico-irônica

Para discutir acerca da poesia lírica é preciso, inicialmente, distingui-la na erótico-irônica, com o intuito de evitar possíveis confusões, quando se pensa nos textos poéticos escritos por Gregório de Matos. Acerca disso, como já vimos ao longo desta análise, o autor em pauta é conhecido por ser extremamente elitista, como bem cabia a um homem membro da nobreza fidalga de sangue branco em uma Bahia colonial. Assim sendo, há uma enorme diferença entre a maneira como escreve sobre a mulher branca e a mulher negra. Esse princípio se faz notar, segundo Bosi (1992), especialmente nos poemas erótico-irônicos centrado na abordagem de minorias, como a mulher negra ou mulata e as freiras.

Nesse caso, perceba como há o emprego de termos por vezes até agressivos, além de contemplar palavras chulas para se referir às partes íntimas do corpo dessas mulheres, como acontece em “Vendo-se finalmente em uma ocasião tão perseguida esta dama do poeta, assentiu no prêmio de suas finezas: com condição porém, que se queria primeiro lavar; ao que ele respondeu com a sua costumada jocoseria”. O poema em questão apresenta as aventuras amorosas do “eu lírico” com Babu, uma jovem negra. Embora o tom de pele da moça não seja mencionado, a mulher aparece em outros textos poéticos, alguns não selecionados para integrar a coletânea *Poemas escolhidos*. Citamos, apenas com o propósito de comprovação quanto ao tom de pele de Babu, “A quatro negras que foram baylar graciosamente a casa do poeta morando junto ao dique”, em que se lê a menção a quatro moças com quem o “eu lírico” se envolve. Há, nos últimos versos, a revelação do tom de pele das jovens do grupo, no qual se insere Babu, acompanhado de um comentário de cunho sexual: “eu hoje hei de arrebentar, / se não durmo as quatro Pretas” (MATOS. 2014, p. 393).

Assim sendo, para a análise dos poemas eróticos-irônicos, iremos refletir acerca de “Vendo-se finalmente em uma ocasião [...]”. Antes de discutir o poema, não há como não comentar o tamanho substancial do título que termina por exercer a função de fornecer ao leitor o contexto em que se deu o acontecimento tratado no texto poético. Nesse caso, nota-se que o título fornece informações acerca de um encontro amoroso ocorrido com a chamada “dama do poeta”, quem, posteriormente, identificamos ser Babu. Depois de muito insistir para manter com ela relações

sexuais, isto é, alcançar o “prêmio de suas finezas”, a jovem estabelece uma condição para o poeta: só faria sexo com ele se pudesse se lavar antes do ato. Todavia, diante da língua ferina de um “Boca do Inferno” libertino, conhecemos algumas de suas considerações burlescas quanto ao pedido da moça, momento chamado, ainda no título explicativo, de “ao que ele respondeu com a sua costumada jocoseria”

“Vendo-se finalmente em uma ocasião tão perseguida esta dama do poeta, assentiu no prêmio de suas finezas: com condição porém, que se queria primeiro lavar; ao que ele respondeu com a sua costumada jocoseria”

O lavar depois importa,
 porque antes em água fria
 estarei eu noite e dia
 batendo-vos sempre à porta:
 depois que um homem aporta,
 faz bem força para entrar,
 e se hei de o postigo achar
 fechado com frialdade,
 antes quero a sujidade,
 porque enfim me hei de atochar.

Não serve o falar de fora,
 Babu, vós bem o sabeis,
 dai-me em modo, que atochéis,
 e esteja ele sujo embora:
 e se achais, minha Senhora,
 que estes são os meus senãos,
 não fiquem meus gostos vãos,
 nem vós por isso amuada,
 que ou lavada ou não lavada
 cousa é, de que levo as mãos.

Lavai-vos, minha Babu,
 cada vez que vós quiseres,
 já que aqui são as mulheres
 lavadeiras do seu cu:
 juro-vos por Berzabu,
 que me dava algum pesar

vosso contínuo lavar,
e agora cá estou nisso lhano,
pois nunca se lava o pano,
senão para se esfregar.

A que se esfrega a miúdo
se há de a miúdo lavar,
porque lavar e esfregar,
quase a um tempo se faz tudo:
se vós por modo sisudo
o quereis sempre lavado,
passe: e se tendes cuidado
de lavar o vosso cujo
por meu esfregão ser sujo,
já me dou por agravado.

[...]

Lavar para me sujar
isso é sujar-me em verdade,
lavar para a sujidade
fora melhor não lavar:
de que serve pois andar
lavando antes que mo deis?
Lavai-vos, quando o sujeis,
e porque vos fique o ensaio,
depois de foder lavai-o,
mas antes não o lavais.

(MATOS, 2010, p. 298-300)

Primeiro, perceba a maneira como a estrutura do poema selecionado para esta análise em muito se difere da dos outros dois sonetos investigados anteriormente. Isso porque, como bem está explícito na edição organizada por Wisnik (2010), estamos diante de décimas, no plural. Segundo considerações de Moisés (2004), podemos considerar uma décima “um pequeno soneto”, composto por dez versos. Observe, no entanto, que a estrutura do longo poema selecionado não apre-

senta apenas uma estrofe, concebida por meio da proposta de uma décima, e sim várias. Ao contrário do soneto, constituído sempre por uma só unidade, as décimas permitem que sejam unidas, transformando-se assim em um longo texto poético.

Quanto ao conteúdo, observe a maneira como se dá o encontro amoroso entre o “eu lírico” e Babu, de quem somos informados o nome apenas na segunda estrofe. Antes disso, sabemos apenas se tratar de uma jovem com quem o poeta, como bem está identificado no próprio título do texto, irá manter relações sexuais. No entanto, ao fazer o pedido de se limpar, a jovem recebe como resposta que “o lavar depois importa” (MATOS, 2010, p. 298) e não antes do referido ato, pois, independentemente de estar ou não com o corpo limpo, o poeta irá lhe passar as mãos, como se faz notar a partir dos versos a seguir: “que ou lavada ou não lavada / cousa é, de que levo as mãos” (MATOS, 2010, p. 298)

Repare a maneira como, a partir da terceira décima, passamos a ter informações acerca das partes íntimas de Babu, como nos versos “já que aqui são as mulheres / lavadeiras do seu cu” (MATOS, 2010, p. 298-299), ou, de maneira chula, ao ato sexual em si, lido em “depois de foder lavei-o, / mas antes não o lavais” (MATOS, 2010, p. 300). Além dos órgãos da jovem, Gregório de Matos faz menção a um esfregão, utensílio de limpeza sustentado por um cabo, de modo a remeter ao formato da genitália masculina. Note, portanto, que nos poemas de cunho erótico-irônicos não há pudores nem mesmo com as partes genitais do eu lírico, aqui uma referência clara ao próprio poeta – como é indicado pelo título e pelo emprego da primeira pessoa do singular para aludir à conversa tida com sua interlocutora, Babu.

Há de se levar em consideração, ainda, como as freiras são mencionadas nos poemas da mesma seção, postura que pode gerar no leitor certo estranhamento, pois Gregório de Matos também compôs poemas de cunho religioso. Contudo, a presença das freiras no rol das figuras femininas objeto de escárnio por parte do poeta se deve ao fato de que, em sua poesia, o intuito é o de denunciar os hábitos que não seguiam conforme as regras ditadas por uma sociedade hipócrita. Por convenção obrigada a permanecer uma mulher virgem, a freira, assim como o padre, a quem a mesma norma lhe é dirigida, não obedece ao celibato na poesia escrita pelo “Boca do Inferno”. Por isso, encontramos em sua obra uma série de textos escritos contra a luxúria e a hipocrisia das freiras e dos padres.

Tal particularidade se faz notar no seguinte poema, que, também como o anterior, é composto por meio de uma décima. Entretanto, ao contrário do texto poético centrado em Babu, Gregório de Matos transforma a décima em um só poema, desacompanhado de outras considerações que, porventura, viriam nas outras décimas.

A uma freira que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou “Pica-Flor”

Se Pica-Flor me chamais,
Pica-Flor aceito ser,
Mas resta agora saber,
Se no nome que me dais,
Meteia a flor que guardais
No passarinho melhor!
Se me dais este favor,
Sendo só de mim o Pica,
E o mais vosso, claro fica,
Que fico então Pica-Flor.

(MATOS, 2010, p. 275)

Um dos poemas mais conhecidos de Gregório de Matos, os versos tratam de uma interação, pautada pelo desejo, entre o poeta e a freira. Da parte da religiosa, o desejo se configura a partir da vontade de ridicularizar a figura do “Boca do Inferno”, uma vez que, dono de um nariz protuberante e de um corpo magro, a mulher relaciona a sua imagem a um beija-flor, pequena ave dona de um bico proeminente. O comentário da religiosa em nada serve para causar constrangimento ao escritor; ao contrário, incentiva-o a compor um poema que, forte em seu cunho sexual, serve para indicar a maneira como acontece a ridicularização das figuras religiosas. Nesse caso, observe o seguinte jogo de palavras, esclarecido por Lima (2016, p. 321) ao comentar acerca dos elementos do imaginário que cercam a aparentemente ingênua transformação do passarinho beija-flor em Pica-Flor:

Pica é, metonimicamente, o órgão sexual masculino, e passarinho, o órgão sexual feminino. A flor significa a virgindade desejada, tornando-se o núcleo pelo qual o poema via sendo arquitetado. A flor, portanto, também é o órgão sexual feminino. A junção dos substantivos pica e flor, em Pica-flor, traduz o instante de cópula entre os dois sujeitos: o poeta e a freira, o pecador e a religiosa. (LIMA, 2016, p. 321)

Para além do jogo sexual no poema contido, não se pode ignorar a relação a ser estabelecida entre a freira e o poeta, pautada pelo desejo – seja, no caso da religiosa, o de maldizer a fisionomia Gregório de Matos ou, no que diz respeito ao autor, o de desvirginar a mulher. Dessa maneira, temos um bom indício da maneira

como se articula, no Barroco, o conflito entre o sagrado, representando pela freira, e o profano, aqui compreendido como o jocoso poeta. Tenha em vista, portanto, que a forma como acontece o confronto entre o sagrado e o profano, comentado no começo desta análise, não se resume especificamente aos elementos que compõem a poesia de cunho religioso. O confronto pode ser notado em qualquer categoria poética presente em *Poemas escolhidos*, desde que se tenha elementos profanos e religiosos em embate, como em “A uma freira que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou “Pica-Flor”.

Nesse ponto, também é preciso comentar acerca da carnavalização, termo que invariavelmente nos remete ao carnaval presente em nossos dias atuais. No entanto, a abordagem proposta pela carnavalização vai bastante além dos blocos de rua e dos trios elétricos, como já era de se imaginar. Estudada por Mikhail Bakhtin (1993), conhecido linguista, a carnavalização tinha como proposta uma enorme subversão entre a Idade Média e a Renascença. O mundo, nesse período, era bastante diferente do que temos hoje, sendo as festas populares eventos de maior apelo na população. Nessas manifestações, havia a oposição “à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 1993, p. 23). O propósito era o de provocar o riso e a alegria em cima de costumes, personalidades e situações sérias.

Por isso mesmo, não se pode deixar de pensar no conceito da carnavalização diante de um poema no qual Gregório de Matos escreve sobre uma freira, principal figura feminina do corpo religioso da Igreja. Além de contar com um momento inusitado, compreendido pelo apelido dado pela irmã ao poeta, há a subversão presente nos versos em que somos informados de que o eu lírico aceita ser chamado de Pica-Flor, com a condição de usar o seu imaginário bico de pássaro, aqui uma referência ao órgão sexual masculino, para meter “a flor que guardais” (MATOS, 2010, p. 275), de modo a tirar a virgindade da freira, cujo genital é simbolizado pela flor.

4.2 Lírica

A jocosidade verificada no processo de carnavalização não está presente nos textos que compõem a seção de poesia lírica do livro analisado. Isso porque, como bem ressalta Bosi (1992), há uma enorme discrepância entre os poemas destinados às damas da velha fidalguia branca e o dos centrados nas minorias, especialmente a negra e a mulata. Como se viu na seção anterior, o texto poético que evoca as minorias, emprega um vocábulo chulo, agressivo, concentrado em apresentar essas figuras como fonte de prazer, diversão e nada mais. De acordo com Bosi (1992, p. 108), elas, de tantos nomes variados, como Maria Viegas, Inácia, Babu, Luísa Çapata “se confundem em uma galeria de fantasmas lúbricos onde não se conse-

guem ver rostos de mulher, mas tão-só exibições escatológicas de partes genitais e anais”. Com efeito, cabe nos perguntar como é o rosto da Babu? O que é possível dizer acerca dela? O que sabemos da moça, afinal?

Em um movimento contrário, observe que nos poemas centrados na mulher branca há a relação com figuras divinas ou de alto valor, evidenciada pelo próprio nome, como Ângela, em uma referência óbvia a anjo, ou outras denominações que, acompanhadas de substantivos, conferem graciosidade a estas integrantes da velha nobreza: Catarina, “pintura de admirável nobreza” (MATOS, 2010, p. 237), ou Arminda, aquela da “mão formosa” (MATOS, 2010, p. 240). Em sua tentativa de buscar uma justificativa para o diferente tratamento conferido às provenientes da branca fidalguia e às mulheres negras ou mulatas, Bosi (1992) tece uma série de considerações bastante pertinentes para o retrato do Brasil colônia do século XVII, cercado de preconceito:

A dignificação ou o aviltamento da mulher tem cor e tem classe neste poeta arraigado em nossa vida colonial e escravista. O uso de termos considerados vulgares faz-se precisamente em situações nas quais a mulher pertence àquela “gentalha”, àquela “canalha” social e racialmente depreciada. Ou então, no caso que demanda uma pesquisa histórica singular, pertence ao mundo, hoje estranho para nós, das moças encerradas à força em conventos, obrigadas pelos pais a tomarem hábito para algum “mau passo”, enfim banidas de casa por irmãos cobiçosos da sua parte na herança.

Há, portanto, uma desclassificação objetiva da *mulher que nunca se tomaria por esposa*, situação que a cor negra pertencia, e à qual corresponde uma violência ímpar de tom, de léxico, em suma, de estilo. (BOSI, 1992, p. 109, *italico do autor*)

Portanto, como bem aponta Bosi (1992), é a mulher negra ou mulata aquela mencionada por Gregório de Matos apenas para concretizar o seu desejo carnal enquanto homem – o mesmo vale para as freiras. Nesse sentido, chamamos a atenção para o papel a ser desempenhado por Custódia, jovem mulata com quem o poeta deseja manter relações sexuais, mas a moça encontra-se profundamente apaixonada por Gonçalo de Matos, filho do autor. Em um poema não incluso na coletânea proposta por Wisnik (2010), somos informados acerca do conflito vivido pelo jocoso poeta: “Por vida do meu Gonçalo, / Custódia formosa, e linda, / que eu não vi Mulata ainda, que me desse tanto abalo” (MATOS, 2012, p. 34).

Sob esse viés, Custódia, mulata que estaria na mesma galeria onde se encontra, por exemplo, Babu, não fosse o detalhe de estar romanticamente envolvida com o filho do poeta, passa a ter uma aura especial, pois Gregório de Matos se divide “entre a cobiça e o respeito por uma mulher que pretendia ser antes sua nora que amásia” (BOSI, 1992, p. 110). Por certo, a maneira como Custódia é evocada nas poesias em muito se difere do jeito debochado e grosseiro pelo qual as outras jovens negras ou mulatas são mencionadas, como é possível perceber em um soneto que narra um sonho erótico entre o poeta e a inacessível mulher:

“A uma dama, sobre um sonho amoroso que o autor teve com ela”

Ai, Custódia! sonhei, não sei se o diga:
 Sonhei, que entre meus braços vos gozava.
 Oh se verdade fosse o que sonhava!
 Mas não permite Amor que eu tal consiga!

O que anda no cuidado, e dá fadiga,
 Entre sonhos Amor representava
 No teatro da noite, que apartava
 A alma dos sentidos, doce liga.

Acordei eu, feito sentinela
 De toda a cama, pus-me uma peçonha,
 Vendo-me só sem vós, e em tal mazela.

E disse, porque o caso me envergonha,
 Trabalho tem, quem ama, e se desvela,
 E muito mais quem dorme, e em falso sonha.

(MATOS, 2010, p. 244)

Importa reparar, primeiro, como o tom é completamente distinto do verificado no poema erótico-irônico anterior. Se, quando diante de Babu, o poeta age com escárnio, a postura é alterada radicalmente em seu sonho erótico com Custódia, no qual, ao menos na imaginação proporcionada pelo estado onírico, tem com a versão imaginária da moça um momento pautado por muito mais respeito do que

com a jovem da leitura anterior. Citamos como exemplo os versos iniciais, no qual lemos: “Sonhei, que entre meus braços vos [Custódia] *gozava*” (MATOS, 2010, p. 244, destaque nosso). Note que o termo *gozava* é empregado em outros poemas nos quais as integrantes da elite branca estão inseridas, como em “Chora um bem perdido, porque o desconheceu na posse”, também de poesia lírica: “Suspiro agora em vão o que *gozava* / [...] / Que quem podia, e não quis viver *gozando*” (MATOS, 2010, p. 224, destaque nosso); ou ainda em “A uma freira que naquela casa se lhe apresentou ricamente vestida, e com um regalo de martas”, no qual “Com tal mão animada a pele *goza* / De um cordeirinho a mansidade, e a alvura” (MATOS, 2010, p. 240, destaque nosso). Por mais que, no poema protagonizado por Custódia, a palavra *gozava* seja empregada em um sentido sexual, o que não é em alguns dos exemplos citados neste parágrafo, no qual o emprego está, por vezes, relacionado a uma proposta de *usufruir*, é inegável que é muito distante dos verbos usados por Gregório de Matos para se referir ao ato da conjunção carnal nos textos centrados nas experiências com mulheres mulatas ou negras.

Precisamos destacar, no cenário proposto pelo texto poético, a maneira como se desenrola o encontro sexual entre o poeta e Custódia, em que “teatro da noite” é utilizado como metáfora para se referir ao ambiente da imaginação: “Entre sonhos Amor representava / No teatro da noite, que apartava / A alma dos sentidos, doce liga” (MATOS, 2010, p. 244). Ao recorrer aos termos “Amor”, “A alma dos sentidos” ou mesmo “doce liga”, “Boca do Inferno” chama a nossa atenção para uma conexão que vai além da simples satisfação carnal, mas para um envolvimento um tanto mais profundo, semelhante ao que testemunhamos quando nos deparamos com os poemas que evoca os seus desejos para com as jovens da elite, como se verá mais adiante.

Para a história de amor não consumado entre o poeta e Custódia, por fim, ressaltamos como a culpa por desejar uma mulher inacessível, ironicamente atrelada ao próprio filho, é introduzida no último terceto, responsável por funcionar, como já comentado nesta análise, como uma espécie de conclusão: “E disse, porque o caso me envergonha, / Trabalho tem, quem ama, e se desvela, / E muito mais quem dorme, e em falso sonha” (MATOS, 2010, p. 244). Nos versos em realce, torna-se evidente a vergonha sentida pelo homem diante do desejo nutrido pela mulher ligada ao filho, que culmina no emprego do termo trabalho de modo a ressaltar o constrangimento que atinge o poeta. Nele, tem trabalho quem ama e, por conta do sentimento, deixa de dormir, seja por estar aproveitando a companhia do amado ou por estar perdido em pensamentos alegres de concretização romântica. Contudo, mais trabalho ainda tem aquele que consegue dormir, mas, porventura, é surpreendido por um sonho capaz de concretizar apenas na consciência do sonho tudo o que em vão deseja.

Por isso, convém recorrer aos dizeres de Bosí (1992), ainda acerca da poesia de cunho amoroso intencionada pelo “Boca do Inferno”. Ao pensar na relação sexual jamais concretizada com Custódia, o pesquisador chama a nossa atenção para o fato de que, na tentativa de provar de que sente pela moça um desejo mais elevado do que a mera satisfação carnal, há aí um dos confrontos que se fundamenta o Barroco: “o gosto das distinções conceituais marcadas em termos de análise moral dos movimentos da alma é vivo na lírica barroca, tendendo quase sempre ao especioso” (BOSI, 1992, p. 110). Note como o confronto entre desejar e não poder obter o objeto de sua ambição, agravado ainda mais pela culpa de almejar dias de amor com a própria nora, encontra-se no cerne da poética Barroca. Lembre-se: tudo nela é alicerçado pelo conflito.

Note a maneira como a desordem sentimental pode ser observada no poema analisado a seguir, que, diferentemente do que acontece nos anteriores, não tem revelada a identidade da dama reverenciada ou cujo desejo carnal por ela é motivo da escrita das linhas poéticas:

“Admirável expressão que faz o poeta de seu atencioso silêncio”

Largo em sentir, em respirar sucinto,
 Peno, e calo, tão fino, e tão atento,
 Que fazendo disfarce do tormento,
 Mostro, que o não padeço, e sei que o sinto.

O mal, que fora encubro, ou que desminto,
 Dentro no coração é que o sustento:
 Com que, para penar é sentimento,
 Para não se entender, é labirinto.

Ninguém sufoca a voz nos seus retiros;
 Da tempestade é o estrondo efeito:
 Lá tem ecos a terra, o mar suspiros.

Mas oh do meu segredo alto conceito!
 Pois não me chegam a vir à boca os tiros
 Dos combates que vão dentro no peito.

(MATOS, 2010, p. 218)

Observe que, mesmo sem a menção de mais detalhes quanto à mulher merecedora de tal poema, ainda assim somos capazes de notar o que leva o poeta a compor as linhas que acabamos de ler: o lamento de um amor possivelmente não correspondido. Nesse sentido, é preciso ficar atento quanto ao emprego das palavras que denotam o sofrimento do poeta diante do silêncio da mulher desejada, seja ela quem for. Perceba como, em vão, tenta o poeta disfarçar o que sente, como se faz notar na primeira estrofe, em: “Mostro, que o não padeço, e sei que o sinto” (MATOS, 2010, p. 218). Em consequência disso, como indicativo da desilusão amorosa, constatamos no soneto a menção a um labirinto, o que dá a entender a ausência de compreensão do poeta quanto aos próprios sentimentos, um emaranhado de confusão.

Por fim, observe como o confronto estabelecido como um dos pontos centrais do Barroco pode ser observado a partir do último terceto do soneto. Nele, somos apresentados ao desagradável conflito proporcionado pela desilusão sentimental, especialmente se levarmos em consideração a tentativa, em vão, do “eu lírico” em não dele padecer, ainda que saiba ser impossível, situação já evidenciada pela primeira estrofe. Portanto, o confronto se faz notar em: “Mas oh do meu segredo alto conceito! / Pois não me chegam a vir à boca os tiros / Dos combates que vão dentro no peito” (MATOS, 2010, p. 218, destaque nosso). Perceba como “Boca do Inferno” recorre a uma imagem bélica, representada pelo tiroteio, para evidenciar a forma como acontece a confusão de sentimentos que se vê perdido pela impossibilidade da concretização amorosa. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de chamar a atenção para a tentativa de manter toda a referida confusão em segredo, de modo a sofrer sozinho, em silêncio, a sua desilusão.

5 Poesia religiosa

O confronto de sentimentos aparece outra vez, mas de maneira ainda mais intensa, na poesia religiosa. Em uma consideração importante a ser discutida neste estudo, Bosi (1992, p. 112), chama a atenção para o fato de que, há nela, a divisão entre a “consciência moralista e a via mística, preponderando aquela sobre esta”. Nesse sentido, importa pensarmos que o confronto ocorrido no Barroco, quanto a crença religiosa, está centrado especialmente na dualidade: o sagrado e o profano, o cristianismo e o paganismo. Esses elementos são introduzidos em sua poesia a partir da perspectiva de um poeta que teme a morte, mas, ao mesmo tempo, vê-se aliviado ao pensar na existência de um Deus, entidade que traz com Ele a ideia de uma vida eterna, a ser vivida no Paraíso depois da morte do corpo físico.

Contudo, o alívio proporcionado pela possibilidade de existir depois de nossa passagem em um plano terreno, a ser usufruída apenas se ganhar de Deus o perdão de todos os seus pecados, não parece tornar a vida do poeta mais simples. Isso porque, destaca Wisnik (2010, p. 31, destaque nosso), há a obrigatoriedade de “conciliar os conflitos entre uma moral rígida e uma prática ‘relaxada’, para usar um termo de Gregório, fazendo passar minuciosamente cada pecado pelo *vale angustioso e estreito do arrependimento*”. Temos, nesse aspecto, um confronto entre o desejo de acreditar na vida após a morte, proveniente da crença cristã, e o medo dos desdobramentos da existência dessa condição, isto é, as consequências acarretadas por uma vivência cheia de pecado.

O medo proporcionado pela dicotomia sagrado vs. profano pode ser notado no soneto a seguir, no qual, ao evocar um dia santo, a Quarta-Feira de Cinzas, ocorrida logo depois do carnaval, somos confrontados com os conflitos vividos pelo homem quanto ao seu relacionamento com Deus:

“No dia de Quarta-Feira de Cinzas”

Que és terra, homem, e em terra hás de tornar-te,
Te lembra, hoje Deus por sua Igreja;
De pó te faz espelho, em que se veja
A vil matéria, de que quis formar-te.

Lembra-te Deus, que és pó para humilhar-te,
E como o teu baixel sempre fraqueja
Nos mares da vaidade, onde peleja,
Te põe à vista a terra, onde salvar-te.

Alerta, alerta, pois, quem o vento berra.
Se assopra a vaidade e incha o pano,
Na proa a terra tens, amaina e ferra.

Todo o lenho mortal, baixel humano,
Se busca a salvação, tome hoje terra,
Que a terra de hoje é porto soberano.

(MATOS, 2010, p. 328)

Nesse sentido, é interessante observar a maneira como Gregório de Matos procura estabelecer a relação entre homem e Deus por meio do medo da punição divina no tempo vivido depois da morte humana. Por isso, na primeira estrofe, de modo a apresentar o começo da argumentação, o poeta chama a atenção para o fato de que o destino do ser humano é a terra. Note a forma como, para a construção da primeira estrofe do soneto, o poeta lança mão do conhecido versículo bíblico sobre o destino do homem: “Então o nosso corpo voltará para o pó da terra, de onde veio, e o nosso espírito voltará para Deus, que o deu” (Eclesiastes 27:12). Assim sendo, a primeira estrofe apresenta ao leitor o destino do homem em nosso plano, que é, ao final de tudo, voltar a integrar materialmente a mesma terra de onde veio.

Com efeito, é preciso levar em consideração a forma como essa morte inevitável é pensada na poesia gregoriana, o que torna necessário um exercício para se discutir a mentalidade advinda do próprio século XVII:

O cálculo dos méritos e deméritos e a tentativa de aplacar o juiz [quando se pensa no juízo final] não conseguem sufocar o terror renascente da morte e do castigo universal; ao contrário, deixam ver o subsolo friável da moral tradicionalista dos Seiscentos, que vive uma hora de sombras e angústias extremas, “porque é chegado o dia do juízo” (BOSI, 1992, p. 114)

Assim, perceba que há a ideia de um juízo final, proposta contemplada no penúltimo poema presente na coletânea, não por acaso intitulado “Ao Dia do Juízo”, em que não seria possível esconder os pecados cometidos ao longo dos anos vividos. Nesse caso, perceba como um homem do período colonial poderia lidar com o iminente julgamento de suas próprias ações, tendo em vista a sua mente moralista e elitista, também ela dotada da capacidade de estabelecer juízo quanto aos atos alheios. Dessa maneira, é sabido que a ideia de ser julgado por uma figura divina para, só assim, ter direito ao Reino dos Céus, é capaz de desestabilizar qualquer alma humana dona da língua ferina e julgadora das ações de outrem, como era o caso de Gregório de Matos.

Soma-se a isso outra situação histórica, realçado também por Bosi (1992): toda a educação formal de Gregório foi feita em Coimbra, em uma Portugal colonizadora, onde pôde usufruir de dias bastante distintos do vividos no Brasil colônia. Lá, a visão ensinada aos jovens estudantes, depois continuada nos anos de trabalho enquanto “Boca do Inferno” exercia a função de Juiz, é o de certa ordenação quanto à organização das classes. Assim, “até mesmo a oposição ‘natural’ de branco e preto borra-se na Bahia mestiça onde fazem carreira clerical mulatos desenvoltos e apaniguados” (BOSI, 1992, p. 115), em uma referência à maneira como os negros eram vistos em terras lusi-

tanos, destinados ao trabalho escravo nas colônias, enquanto, aqui, os mestiços executavam funções impensáveis pelo mais revolucionário português.

Nesse cenário, o que resta a um homem branco, nascido e criado numa família rica, de volta a um Brasil que mais lhe parece um mundo às avessas é simplesmente:

Maldizer, moralizar, é repetir a cada um que é pó, e a pó reverterá, é convocar para o aqui-e-agora o dia do julgamento. Morte, juízo, inferno ou paraíso. Nesse momento tremendo em que todo o cosmo se comoverá, se falharem os sentimentos de perfeita contrição, salve-se o pecador ao menos pela imperfeita atrição, que é um arrependimento movido não tanto por amor a Deus quanto por medo às penas do inferno, mas ainda assim, suficiente para garantir o perdão divino. (BOSI, 1992, p. 115)

Dessa maneira, deve-se notar que, diante da inevitabilidade da morte e do consequente julgamento final, quando todos os pecados seriam colocados em uma balança, cabe ao poeta simular um arrependimento dos seus pecados, em uma tentativa de garantir o perdão divino. Com efeito, o medo do destino inevitável de todos os homens na Terra leva Gregório de Matos a tecer comentários quanto à vaidade humana, evidenciado no segundo quarteto de “No dia de Quarta-Feira de Cinzas”. Nele se tem os seguintes dizeres: “Lembra-te Deus, que és pó para humilhar-te” (MATOS, 2010, p. 328), em uma tentativa de recordar aos humanos que, embora sejam imagem e semelhança de Deus, isto é, donos da mesma aparência divina, não são eles dotados da mesma grandiosidade. Nesse ponto, somos confrontados com mais um indício do medo nutrido quanto ao julgamento final: é o homem vaidoso, seduzido erroneamente com relação ao seu valor. Por conta disso, Deus o coloca na terra para encontrar a salvação por meio do sofrimento. Só assim, o ser humano poderá aprender a lição, ganhando a oportunidade de se tornar humilde e digno de usufruir, depois da morte, do reinado divino.

Também é a mesma salvação intencionada por um Gregório de Matos temeroso quanto ao desfecho da vida humana e da sua própria. Esse princípio se comprova quando pensamos a maneira como a morte de outras pessoas, em uma abordagem mais individualizada e não generalizada quanto a um hipotético “juízo final”, é apresentada em outro soneto presente em *Poemas escolhidos*. A partir de tal perspectiva, discutiremos a seguir “A Francisco Pereira de Azevedo nascendo-lhe um neto na mesma hora em que lhe morreu uma neta”, em que, sem adiantar a discussão, pedimos para notar a forma como luz e sombra se configuram em sua construção:

“A Francisco Pereira de Azevedo nascendo-lhe um neto na mesma hora em que lhe morreu uma neta”

Até vir a manhã serena, e pura
A estrela d'alva está resplandecente;
Mas quando o sol se mostra mais luzente,
Tanto ela se retira mais escura.

Enfim rompe do Sol a formosura,
As frias nuvens desfazendo ardente,
Quando se vê nascido no Oriente,
Então morta se vê na sepultura.

No céu de vossa casa luminoso
Mariana assistiu, estrela bela,
Até nascer de Pedro o sol formoso.

E se o Sol se vê nele, e a estrela nela,
Sendo nascido o Sol, era forçoso
Que se havia de ver defunta a estrela.

(MATOS, 2010, p. 343)

Como explica o título, o poema é composto na ocasião do falecimento da pequena Mariana, ainda criança, ironicamente no mesmo dia do nascimento de Pedro. Em comum, os pequenos compartilham o mesmo avô, Francisco Pereira de Azevedo. Em uma espécie de homenagem póstuma, o poema não deixa de oferecer alguns pontos que revelam o conflito ocasionado entre a dualidade nascimento e morte, começo e fim de vida, oposição tornada ainda mais forte se pensarmos que as duas crianças possuem o mesmo avô, isto é, estão inseridas na mesma linhagem familiar.

Para a sua constituição, Gregório de Matos procura empregar o confronto entre luz e sombra, estabelecida principalmente a partir da imagem do Sol, associado ao dia, e da estrela, vista apenas durante a noite, quando se tem a escuri-

vão. Nesse caso, com um tom solene, bastante distinto do verificado nas sátiras e nos poemas erótico-irônicos, o poeta estabelece uma relação entre Mariana, a “estrela bela” (MATOS, 2010, p. 343), que assiste do céu – local onde, acreditam os cristãos, vão todos os mortos que se comportaram bem – o nascimento de Pedro, o “o sol formoso” (MATOS, 2010, p. 343). Antes desse episódio, contudo, a pequena menina é enterrada, em uma passagem sombria e triste, que muito se diverge da jocosidade malandra constatada nos poemas anteriores. Nesse momento, há a ironia dos dois extremos: o nascimento coincide com a morte, duas situações tão opostas na existência humana, indicada pelo instante em que o menino nasce no Oriente, como faz o Sol, enquanto a pequena Mariana “morta se vê na sepultura” (MATOS, 2010, p. 343).

Outrossim, importa mencionar a maneira como a morte se configura no Barroco, especialmente na poesia do “Boca do Inferno”. Segundo considerações de Hansen e Marcello Moreira (2014), a morte é apresentada também por meio de uma duplicidade que torna possível a sua compreensão tendo por base, para a nossa surpresa, a lírica amorosa, concentrada em um sofrimento a partir de outra perspectiva. Acompanhamos, então, a citação a seguir: “Figurada com a duplicidade de ciência profana e aviso espiritual de moribundos, a morte é sempre muito aguda e catolicamente morrida nos poemas religiosos, associando-se seu desengano a motivos do amor profano tratado na lírica amorosa” (HANSEN; MOREIRA, 2014, p. 57)

Assim sendo, ao longo da análise dos poemas neste estudo, fica bastante evidente a distinção entre a maneira como se desenvolve os textos poéticos religiosos e os da lírica amorosa em comparação com os satíricos, erótico-irônicos e os poemas encomiásticos. Nos componentes do segundo grupo, ainda que se trate também de soneto, a forma mais utilizada por Gregório de Matos, a sua vertente “Boca do Inferno” se torna muito mais evidente e sem amarras. Nos textos religiosos e líricos, ao contrário, deparamos com versos sensíveis em que o “eu lírico” é confrontado pela desilusão amorosa ou a necessidade de lidar com a morte, seja a sua própria, representada pelo iminente juízo final, ou a de outra pessoa, como a de uma criança. Trata-se, portanto, de duas formas de desengano, seja a do corpo físico ou a do amor não correspondido. É nesse momento que desaparece o maldizer, o escárnio e a jocosidade, tão comum para lidar com os fidalgos caramurus ou as jovens mulheres negras com quem mantém relações sexuais.

REFERÊNCIAS:

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BÍBLIA SAGRADA. *Ave Maria*. São Paulo: Editora Canção Nova, 2012.
- BOSI, Alfredo. Do antigo Estado à máquina mercante. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. Ecos do Barroco. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. Campinas: Ateliê Editorial, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII. *Revista USP*, São Paulo, n.57, p. 68-85, março/maio 2003.
- HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcelo (Orgs). *Gregório de Matos: poemas atribuídos*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. *Gregório de Matos: do barroco à antropofagia*. Natal: EDUFRN, 2016.
- MATOS, Gregório de. *Antologia poética*. Org. Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos: seleção e organização José Miguel Wisnik*. Org. José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- RIBEIRO, Edneia. "Ser caixão de lixo ou arquivo": ambiguidades de um Museu cabralino. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, 2020.
- WISNIK, José Miguel. Prefácio. MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos: seleção e organização José Miguel Wisnik*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.