



Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

Literatura Brasileira III

Volume 2

Marcus Rogério Tavares
Sampaio Salgado

Pascoal Farinaccio



**GOVERNO DO
Rio de Janeiro**

**SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA**

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Apoio:



Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Rua da Ajuda, 5 – Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20040-000

Tel.: (21) 2333-1112 Fax: (21) 2333-1116

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-presidente

Masako Oya Masuda

Coordenação do Curso de Letras

UFF - Livia Reis

Material Didático

ELABORAÇÃO DE CONTEÚDO

Marcus Rogerio Tavares

Sampaio Salgado

Pascoal Farinaccio

DIREÇÃO DE DESIGN INSTRUCIONAL

Cristine Costa Barreto

COORDENAÇÃO DE DESIGN INSTRUCIONAL

Bruno José Peixoto

Flávia Busnardo da Cunha

Paulo Vasques de Miranda

DESIGN INSTRUCIONAL

Ana Cristina Andrade

Marcelo Bastos

Maria Clara Pontes

COORDENADOR DE PRODUÇÃO

Fábio Rapello Alencar

REVISÃO LINGUÍSTICA E TIPOGRÁFICA

Beatriz Fontes

Carolina Godoi

Cristina Freixinho

Elaine Bayma

Flávia Saboya

Lícia Matos

Maria Elisa Silveira

Mariana Caser

Yana Gonzaga

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Bianca Giacomelli

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Deborah Curci

Núbia Roma

ILUSTRAÇÃO

Clara Gomes

CAPA

Fernando Romeiro

PRODUÇÃO GRÁFICA

Patrícia Esteves

Ulisses Schnaider

Copyright © 2015, Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

S192

Sampaio, Marcus Rogerio Tavares.

Literatura Brasileira III: volume 2/Marcus Rogerio Tavares
Sampaio, Pascoal Farinaccio. – Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2015.
144 p.; 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-458-0005-7

I. Literatura brasileira. II. Machado de Assis III. João do Rio. IV. Guimarães Rosa. V. Semana de arte moderna. 1. Farinaccio, Pascoal. I. Título.

CDD: 869

Referências bibliográficas e catalogação na fonte, de acordo com as normas da ABNT.
Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Luiz Fernando de Souza Pezão

Secretário de Estado de Ciência e Tecnologia

Gustavo Tutuca

Universidades Consorciadas

CEFET/RJ - CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA CELSO SUCKOW DA FONSECA

Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

IFF - INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA FLUMINENSE

Reitor: Luiz Augusto Caldas Pereira

UENF - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO

Reitor: Silvério de Paiva Freitas

UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Ricardo Vieiralves de Castro

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Roberto de Souza Salles

UFRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Carlos Levi

UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

Reitora: Ana Maria Dantas Soares

UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

SUMÁRIO

Aula 11 – As crônicas de Machado de Assis _____	7
<i>Pascoal Farinaccio</i> <i>Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgadoo</i>	
Aula 12 – João do Rio: a <i>belle époque</i> tropical _____	23
<i>Pascoal Farinaccio</i> <i>Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgadoo</i>	
Aula 13 – A Semana de Arte Moderna e o movimento modernista _____	37
<i>Pascoal Farinaccio</i> <i>Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgadoo</i>	
Aula 14 – A antropofagia e o herói sem nenhum caráter _____	53
<i>Pascoal Farinaccio</i> <i>Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgadoo</i>	
Aula 15 – O local e o universal nos contos de Guimarães Rosa _____	73
<i>Pascoal Farinaccio</i> <i>Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgadoo</i>	
Aula 16 – Nas veredas do grande sertão _____	91
<i>Pascoal Farinaccio</i> <i>Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgadoo</i>	
Aula 17 – Guimarães Rosa, a América Latina e a tradução _____	109
<i>Pascoal Farinaccio</i> <i>Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgadoo</i>	
Aula 18 – O local e o universal na literatura brasileira contemporânea _____	127
<i>Pascoal Farinaccio</i> <i>Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgadoo</i>	
Referências _____	141

As crônicas de Machado de Assis

Pascoal Farinaccio

Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado

AULA

11

Metas da aula

Orientar a leitura de crônicas de Machado de Assis, destacando a importância de sua atividade como jornalista para a compreensão de sua obra literária.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. avaliar a importância da atividade jornalística de Machado de Assis;
2. reconhecer nas crônicas de Machado de Assis temas e recursos literários que também aparecem nas suas obras de ficção.

INTRODUÇÃO

A consolidação da imprensa jornalística no século XIX é um acontecimento importante na vida cultural brasileira. Mesmo considerando as precárias condições de educação do nosso público leitor à época, a divulgação de notícias e de literatura através de jornais e revistas representa uma democratização do acesso aos bens culturais. A imprensa também colabora para o desenvolvimento de uma cultura laica no país, isto é, não mais atrelada necessariamente a valores religiosos. No Rio de Janeiro de 1870, pesquisas indicam que 30 mil exemplares eram vendidos diariamente pelos jornais da cidade. Um número expressivo, considerando-se que na década de 1840, a média diária de cariocas que comprovam jornais não chegava a 5 mil.

Muitos escritores começaram a trabalhar em jornais. Neles publicavam crônicas, crítica literária e cultural e também seus romances em forma de folhetins (publicavam um novo capítulo por dia ou semana, por exemplo). O próprio Machado de Assis publicou seu romance mais famoso, *as Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), inicialmente em capítulos no jornal. A imprensa propiciou muitas vezes a profissionalização do escritor, que encontrava nela uma forma de ganhar a vida através do trabalho com a escrita. Ela também impôs um novo ritmo de trabalho ao escritor por conta da periodicidade diária do jornal. Escritores como José de Alencar (autor de *O Guarani*) e Manuel Antonio de Almeida (autor de *Memórias de um sargento de milícias*) produziram seus respectivos romances em um tempo bem mais curto que o esperado, justamente por conta de os terem publicado pressionados pelos prazos impostos pela imprensa. Muitas vezes a publicação dos romances em folhetins funcionava como um “balão de ensaio” para o escritor – se o romance fizesse sucesso no jornal, posteriormente também era publicado no formato de livro.



Figura 11.1: Machado de Assis.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>

Ficheiro:Machado-450.jpg

Machado de Assis iniciou suas atividades como jornalista ainda muito jovem e manteve sua contribuição à imprensa durante toda a vida. Aos 16 anos entrou na Imprensa Nacional como aprendiz de tipógrafo; aos 18, na editora de Paula Brita, para cuja revista, *A Marmota*, compôs seus primeiros versos; logo depois passaria a escrever para o *Correio Mercantil*. Entre outubro de 1861 e maio de 1862 escreve vinte crônicas para o *Diário do Rio de Janeiro*; a partir de 1883 começa a colaborar com o jornal *Gazeta de Notícias*, no qual chega a publicar 475 crônicas... Além de grande escritor de romances e contos, Machado notabilizou-se por um ser um verdadeiro mestre na elaboração de crônicas, comentando diariamente a vida cultural e política do Rio de Janeiro com muita sagacidade e às vezes com sua proverbial ironia. Nos dias 10 e 12 de janeiro de 1859 (quando tinha, portanto, apenas vinte anos), Machado publica no *Correio Mercantil* um artigo intitulado “O Jornal e o Livro”, no qual chega a defender a primazia do jornal sobre o livro, considerando-o um instrumento mais democrático de produção e difusão da cultura letrada:

O jornal, *literatura cotidiana*, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a ideia de um homem, mas a ideia popular, esta fração da ideia humana. O livro não está decerto nestas condições; – há aí alguma cousa de limitado e de estreito se o colocarmos face ao jornal (MACHADO, 2001, p. 41, grifo do autor).

Machado foi um entusiasta de primeira hora do jornalismo. Achava que a imprensa poderia colaborar para o aperfeiçoamento do gosto artístico e da consciência política do público brasileiro. Com o tempo, entretanto, minimizou seu otimismo inicial, levando em consideração o alto índice de analfabetismo do povo. Em suas crônicas, observamos várias características que também aparecem em sua obra de ficção: há coincidência de assuntos e da visão de mundo cética e irônica, entre outras convergências. Nesta aula, veremos exemplos de suas crônicas e procuraremos estabelecer comparações com sua obra literária.

PELA NACIONALIZAÇÃO DO TEATRO

O jovem Machado de Assis acredita que a imprensa poderia contribuir para o aperfeiçoamento do gosto estético do público. Na crônica intitulada “Ideias sobre o Teatro”, publicada em 1859, Machado cogita que a arte teatral estrangeira sufoca a produção nacional e afasta o público, que nela não se reconhece. Essas peças estrangeiras são como “manjares esquisitos de um sabor estranho”, isto é, não refletem a realidade da vida brasileira e por isso não chegam a conquistar os espectadores. Leiamos um fragmento da crônica:

[...] fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo [...] Deste mundo sem iniciativa nasceram o anacronismo, as anomalias, as contradições grotescas, as mascaradas, o marasmo. A musa do tablado doidejou com os vestidos de arlequim, no meio das apupadas de uma multidão ébria [...]. O teatro tornou-se uma escola de aclimação intelectual para que se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos. A missão nacional, renegou-a ele em seu caminhar na civilização; não tem cunho local; reflete as sociedades estranhas, vai a impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos [...] Uma educação viciosa constitui o paladar das plateias. Fizeram desfilarem em face das multidões uma procissão de manjares esquisitos de um sabor estranho [...]. Habitaram a plateia nos boulevards; elas esqueceram as distâncias e gravitam em um círculo vicioso. Daqui o nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha [...]. As massas que necessitam de verdades não as encontrarão no teatro destinado à reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização, – e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas (apud GUI-MARÃES, 2004, p. 108).

Machado crê que as peças estrangeiras, sobretudo francesas, dominam excessivamente o espaço teatral brasileiro, sufocando a arte dramática nacional. A seu ver, somente uma vigorosa produção brasileira pode fazer frente ao produto estrangeiro. Acredita, também, que

o desinteresse do público deve-se ao fato de que as peças estrangeiras refletem “estranhas atmosferas”, “sociedades estranhas”, levando ao desinteresse do público, que comparece pouco aos espetáculos teatrais. Diz que as massas “necessitam de verdades”, mas que não as encontrarão “no teatro destinado à reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas de nossa civilização”. Através de sua crítica publicada na imprensa carioca, Machado pretende contribuir para o aperfeiçoamento do gosto estético do público brasileiro e ao mesmo tempo incentivar a produção teatral nacional.



ATIVIDADE 1

Atende ao objetivo 1

Analise a visão que Machado de Assis tinha do papel social da imprensa e do teatro levando em consideração este trecho da crônica “Ideias sobre o Teatro”:

No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra de noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários (apud GUIMARÃES, 2004, p. 113).

RESPOSTA COMENTADA

Machado de Assis tinha em alta conta o jornal e o teatro, considerando-os instrumentos de civilização e com grande capacidade de democratização da cultura e conscientização política. No trecho citado, nota-se que Machado acredita que o desenvolvimento conveniente da imprensa e do teatro pode levar ao esclarecimento político das massas, que saberão então contestar os privilégios das classes altas e impor as suas próprias reivindicações.

UM PAÍS SEM LEITORES

O entusiasmo inicial de Machado de Assis com relação às possibilidades de democratização cultural através da imprensa cai por terra quando sai publicado o primeiro censo geral do país durante o período imperial. Segundo o censo, cujos resultados foram divulgados na imprensa no dia 5 de agosto de 1876, a nossa população seria, àquela altura, de 9.930.478 pessoas, somando livres e escravos. Oitenta e quatro por cento do total apurado pelo recenseamento seriam de pessoas analfabetas (Machado diz que são 70% na crônica que leremos, mas se trata de um equívoco do escritor). Como difundir a cultura letrada, aprimorar o gosto artístico e elevar a consciência política da população através do jornal se os índices de analfabetismo no país são alarmantes? No dia 15 de agosto de 1876, Machado publica uma crônica na *Semana Ilustrada* na qual reflete sobre esse problema:

[...] publicou-se há dias o recenseamento do Império, do qual se colige que 70% da nossa população não sabem ler.

Gosto dos algarismos, porque não são de meias medidas nem de metáforas. Eles dizem as coisas pelo seu nome, às vezes um nome feio, mas não havendo outro, não o escolhem. São sinceros, francos, ingênuos. As letras fizeram-se para frases; o algarismo não tem frase, nem retórica.

Assim, por exemplo, um homem, o leitor ou eu, querendo falar do nosso país, dirá:

– Quando uma constituição livre pôs nas mãos de um povo o seu destino, força é que este povo caminhe para o futuro com as bandeiras do progresso desfraldadas. A soberania nacional reside nas Câmaras; as Câmaras são a representação nacional. A opinião pública deste país é o magistrado último, o supremo tribunal dos homens e das coisas. Peço à nação que decida entre mim e o Sr. Fidélis Teles de Meireles Queles; ela possui nas mãos o direito superior a todos os direitos.

A isto responderá o algarismo com a maior simplicidade:

– A nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes neste país que podem ler; desses uns 9% não leem letra de mão. 70% jazem em profunda ignorância. Não saber ler é ignorar o Sr. Meireles Queles; é não saber o que ele vale, o que ele pensa, o que ele quer; nem se realmente pode querer ou pensar. 70% dos cidadãos votam do mesmo modo que respiram: sem saber por que

nem o quê. Votam como vão à festa da Penha, – por divertimento. A Constituição é para eles uma coisa inteiramente desconhecida. Estão prontos para tudo: uma revolução ou um golpe de Estado.

Replico eu:

– Mas, Sr. Algarismo, creio que as instituições...

As instituições existem, mas por e para 30% dos cidadãos. Proponho uma reforma no estilo político. Não se deve dizer: “consultar a nação, representantes da nação, os poderes da nação”, mas – “consultar os 30%, representantes dos 30%, poderes dos 30%”. A opinião pública é uma metáfora sem base, há só a opinião dos 30%. Um deputado que disser na Câmara: “Sr. Presidente, falo deste modo porque os 30% nos ouvem...” dirá uma coisa extremamente sensata.

E eu não sei que se possa dizer ao algarismo, se ele falar desse modo, porque nós não temos base segura para os nossos discursos, e ele tem o recenseamento (apud GUIMARÃES, 2004, p. 102-103).

Nesta crônica sobre o recenseamento, Machado de Assis chama a atenção para o fato de o analfabetismo prejudicar a consciência política do brasileiro: “A Constituição é para eles uma coisa inteiramente desconhecida.” Assim, o brasileiro vota como quem vai à festa da Penha, desconhecendo completamente as regras do jogo político e as consequências de uma eleição impensada. Com ironia corrosiva Machado desconstrói a noção de “opinião pública”, lembrando que os analfabetos não têm as condições necessárias para a compreensão do que se passa nas Câmaras, nas quais se decidem os destinos políticos do país.

Na crônica a seguir, publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em 9 de janeiro de 1866, Machado aponta o analfabetismo como uma das razões da baixíssima repercussão da literatura entre nós:

A nosso ver, há duas razões principais desta situação: uma de ordem material, outra de ordem intelectual. A primeira, que se refere à impressão dos livros, impressão cara, e de nenhum lucro pecuniário, prende-se inteiramente à segunda que é a falta de gosto formado no espírito público. Com efeito, quando aparece entre nós essa planta exótica chamada editor, se os escritores conseguem encarregá-lo, por meio de um contrato, da impressão de suas obras, e claro que o editor não pode oferecer vantagens aos poetas, pela simples razão de que a *venda do livro é problemática e difícil*. A opinião que devia sustentar o livro, dar-lhe voga, coroá-lo enfim no Capitólio moderno, essa, como os heróis de Tácito, brilha

pela ausência. *Há um círculo limitado de leitores*; a concorrência é quase nula, e os livros aparecem e morrem nas livrarias. Não dizemos que isso aconteça com todos os livros, nem com todos os autores, mas a regra geral é essa (apud GUIMARÃES, 2004, p. 110, grifo nosso).

Além de a impressão dos livros custar caro no Brasil, há um número limitado de leitores, já que a maior parte da população é analfabeta. Nessa perspectiva, entende-se que “os livros aparecem e morrem nas livrarias”.

Alguns críticos já observaram que a consciência machadiana da falta de leitores no Brasil repercutiu em sua obra de ficção, na qual não são raras as referências dos narradores à falta de público leitor e mesmo à falta de inteligência e de gosto estético desse público...

Um depoimento bastante interessante sobre o analfabetismo no século XIX é o que nos foi legado pelo escritor José de Alencar em seu livro de memórias, intitulado *Como e porque sou romancista*, publicado originalmente em 1893.

Alencar conta que, em sua casa, quando ainda menino, ocupava perante a mãe e suas amigas o “honroso cargo de leitor”, isto é, era ele o encarregado de ler, em voz alta, romances românticos para as mulheres. Analfabetas, as mulheres tomavam contato com a literatura através desta leitura oral enquanto se ocupavam de afazeres domésticos:

Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e eu era chamado ao lugar de honra.

A leitura do menino despertava grande comoção entre as mulheres:

Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes de nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que lhes rompiam o seio (ALENCAR, 1995, p. 22).

A experiência da leitura para as mulheres é uma boa lembrança do escritor adulto. Ao final de suas memórias, entretanto, o tom de Alencar é bastante pessimista quando se refere às dificuldades – inclusive financeiras – que o escritor encontra num país de maioria analfabeta:

Todavia, ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu autor um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e trabalho que nele se emprega daria, em qualquer outra aplicação, lucro cêntuplo (idem, p. 46).

ATIVIDADE 2**Atende ao objetivo 2**

Na nota “Ao Leitor”, que abre o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), o narrador Brás Cubas refere-se ao romancista francês Stendhal, que teria escrito um livro para apenas cem leitores, ao passo que ele, Brás Cubas, provavelmente teria ainda menos leitores... Trata-se de um comentário irônico de Machado sobre a situação do escritor no Brasil:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. (ASSIS, 2001, p. 67).

Analise a passagem citada, levando em consideração as crônicas de Machado sobre o analfabetismo no Brasil.

RESPOSTA COMENTADA

O que se observa aqui é a passagem da constatação de Machado de Assis sobre a falta de leitores no Brasil, conforme se lê em suas crônicas, para o seu universo ficcional. Assim, na passagem citada do romance, temos o comentário irônico do personagem Brás Cubas acerca do escasso número de leitores de sua obra: ele imagina que apenas dez ou cinco pessoas lerão aquilo que ele escreve (no caso, as suas memórias). E, considerada a real situação brasileira, esse será um fato que sequer chegará a causar admiração ou consternação.



Um pouco mais da vida e da obra de Machado de Assis

Acessando o *link* a seguir, você encontrará um excelente vídeo sobre a vida e a obra de Machado de Assis. Apresentando comentários de importantes críticos do escritor, como Alfredo Bosi, Roberto Schwarz e Sidney Chalhoub, entre outros, o vídeo aborda o jornalismo, a obra de ficção, especialmente *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e chama a atenção para a visão pessimista, cética e realista de Machado em relação à sociedade brasileira e suas muitas desigualdades. Uma radiografia implacável do Brasil no século XIX!
Confira em: <http://www.youtube.com/watch?v=CPw664mzGpk>.

UMA CRÔNICA SOBRE A LIBERTAÇÃO DOS ESCRAVOS

Você irá ler a seguir uma crônica de Machado de Assis que foi publicada no jornal *Gazeta de Notícias* apenas seis dias depois da Abolição da escravidão no Brasil (proclamada oficialmente em 13 de maio de 1888). Essa crônica faz parte de uma série que se intitulava “Bons dias!” (todos os textos começavam com a saudação “Bons dias!” e concluíam com um “Boas noites”). Através da leitura dessa crônica podemos alcançar um bom entendimento da visão de Machado acerca da Abolição e do regime escravocrata no país.

19 de maio de 1888

Bons dias!

Eu pertença a uma família de profetas après coup, post facto, depois do gato morto, ou como melhor nome tenha em holandês. Por isso digo, e se juro se necessário for, que toda esta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforrear um molecote que tinha pessoa dos seus dezoito anos, mais ou menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar.

Neste jantar, a que os meus amigos deram o nome de banquete, em falta de outro melhor, reuni umas cinco pessoas, conquanto as notícias dissessem trinta e três (anos de Cristo), no intuito de lhe dar um aspecto simbólico.

No golpe do meio (coup du milieu, mas eu prefiro falar a minha língua), levantei-me eu com a taça de champanha e declarei que, acompanhando as ideias pregadas por Cristo, há dezoito séculos, restituía a liberdade ao meu escravo Pancrácio; que entendia que a nação inteira devia acompanhar as mesmas ideias e imitar o

meu exemplo; finalmente, que a liberdade era um dom de Deus, que os homens não podiam roubar sem pecado.

Pancrácio, que estava à espreita, entrou na sala, como um furacão, e veio a abraçar-me os pés. Um dos meus amigos (creio que ainda é meu sobrinho) pegou de outra taça e pediu à ilustre assembleia que correspondesse ao ato que eu acabava de publicar, brindando ao primeiro dos cariocas. Ouvi cabisbaixo; fiz outro discurso agradecendo, e entreguei a carta ao molecote. Todos os lenços comovidos apanharam as lágrimas de admiração. Caí na cadeira e não vi mais nada. De noite, recebi muitos cartões. Creio que estão pintando o meu retrato, e suponho que a óleo.

No dia seguinte, chamei o Pancrácio e disse-lhe com rara franqueza:

– Tu és livre, pode ires para onde quiseres. Aqui tens casa amiga, já conhecida e tens mais um ordenado, um ordenado que...

– Oh! Meu sinhô! Fico.

... um ordenado pequeno, mas que há de crescer. Tudo cresce neste mundo: tu crescestes imensamente. Quando nasceste, eras um pirralho deste tamanho; hoje estás mais alto que eu. Deixa ver; olha, é mais alto quatro dedos...

– Artura não qué dizê nada, não, senhô...

– Pequeno ordenado, repito, uns seis mil-réis, mas é de grão em grão que a galinha enche o seu papo. Tu vales muito mais que uma galinha.

– Eu vaio um galo, sim, senhô.

– Justamente. Pois seis mil-réis. No fim de um ano, se andares bem, conta com oito. Oito ou sete.

Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por não me escovar bem as botas; efeitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo um impulso natural, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos.

Tudo compreendeu o meu bom Pancrácio; daí para cá tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe besta quando não lhe chamo filho do diabo; coisas todas que ele recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre.

O meu plano está feito; quero ser deputado, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes da abolição legal, já eu, em casa, na modéstia da minha família, libertava um escravo, ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que esse escravo tendo aprendido a ler, escrever e

contar (simplesmente suposição) é então professor de Filosofia no Rio das Cobras; que os homens puros, grandes e verdadeiramente políticos, não são os que obedecem à lei, mas o que se antecipam a ela, dizendo ao escravo: és livre, antes que o digam os poderes públicos, sempre retardatários, trôpegos e incapazes de restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu.

Boas noites.

(ASSIS, 2008, p. 109-111).

Como se nota, a crônica possui uma dimensão literária, podendo muito bem passar por um conto. Nela, Machado cria um personagem que decide alforriar seu escravo Pancrácio, de 18 anos, alguns dias antes da abolição oficial da escravatura no Brasil. O que poderia passar por um ato de generosidade logo se revela, entretanto, simplesmente com uma ação que revela o desejo de autopromoção do senhor branco. A alforria não lhe custa praticamente nada e ele mantém o escravo a seu serviço, pagando-lhe um salário irrisório. Ao mesmo tempo, o pobre Pancrácio continua vítima de seu sadismo, já que o senhor continua a desferir-lhe “alguns pontapés, um ou outro puxão de orelha e chamo-lhe besta quando não lhe chamo filho do diabo”. Por fim, note-se que o ato de alforriar o escravo doméstico e a propaganda que faz do ato leva-o a cogitar numa carreira política de deputado...

Esta crônica de Machado revela a sua visão ácida da escravatura no Brasil e seu olhar cético em relação ao destino dos escravos após a Abolição. O grande escritor sabia que os escravos seriam libertos sem nenhuma forma de assistência social, o que os levaria a uma vida de extrema dificuldade socioeconômica e humilhações permanentes.

Do ponto de vista estilístico e ideológico, deve-se destacar o uso da ironia por parte do escritor em sua crônica, o que dá a ela uma forte conotação crítica. Devemos ler as palavras do narrador desconfiando delas, pois ele não faz senão autopromover-se – assim, o que ele tenta nos passar como bondade de sua pessoa não passa, na verdade, de vontade de poder e adulação... Trata-se de um recurso que é também muito utilizado em seus romances e contos. Não à toa, os estudiosos da obra literária sempre se referem à fina ironia machadiana.

CONCLUSÃO

No século XIX, a imprensa ganha uma importância crescente, tendo um papel importante na produção e difusão de notícias e de literatura (esta sob a forma de publicação seriada, o chamado folhetim, como vimos em aula anterior). Era considerada um elemento fundamental do processo cultural moderno, um elemento de civilização e de desenvolvimento de conhecimento laico.

Para os escritores, a evolução da imprensa significou uma oportunidade de profissionalização. Muitos autores tornaram-se também jornalistas, tentando sobreviver através desta atividade ligada à escrita. A imprensa também alterou o ritmo de trabalho do escritor; pressionado pelos prazos estipulados por ela para a publicação de folhetins, o escritor começou a escrever em ritmo mais acelerado. Quando a obra literária fazia sucesso no jornal era posteriormente também publicada no formato de livro.

Machado de Assis escreveu para jornal praticamente a vida toda. Demonstrou grande talento na elaboração de crônicas, nas quais comentava fatos diários da vida cultural e política da sociedade brasileira. Em princípio, foi um grande entusiasta do jornal, vendo nele um meio democrático de difusão de informação e um instrumento eficaz para o aprimoramento do gosto artístico do público. Nessa perspectiva escreveu, por exemplo, crônicas defendendo a nacionalização do repertório teatral encenado em palcos brasileiros. Acredita que o descaso dos brasileiros em relação ao teatro devia-se ao fato de as peças serem quase todas estrangeiras.

Com o passar do tempo, Machado percebeu que de pouco valia a imprensa em um país de maioria analfabeta. A consciência aguda da falta de leitores no Brasil irá desencadear comentários irônicos tanto nas peças como em sua obra de ficção. A precariedade do meio intelectual brasileiro torna-se um objeto permanente de sua reflexão.

Podemos observar que vários assuntos tratados nas crônicas, como as questões do analfabetismo e do regime escravocrata, também aparecem em seus contos e romances. Assim sendo, podemos afirmar que há um diálogo permanente entre o Machado jornalista e o Machado ficcionista.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

No capítulo das Memórias Póstumas de Brás Cubas intitulado “O menino é pai do homem”, o personagem Brás Cubas comenta sua infância e sua fama de “menino-diabo”: “Fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso.” Na sequência, ele diz como tratava Prudêncio, um menino escravo que prestava serviço em sua casa:

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo, – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – “ai, nhonhô!” – ao que eu retorquia: “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2001, p. 87).

Prudêncio lembra muito o Pancrácio da crônica que lemos sobre a libertação dos escravos. Interprete a passagem citada do romance procurando estabelecer uma relação com a crônica referida.

RESPOSTA COMENTADA

Seja na passagem do romance, seja na crônica, encontramos o mesmo tipo de comportamento do proprietário branco em relação aos seus meninos escravos. Brás Cubas faz Prudêncio de cavalo, ao que o menino obedecia gemendo; já o senhor da crônica dava pontapés, puxão de orelhas e chamava Pancrácio de “filho do diabo”, coisas que o escravo recebia humildemente. Nos dois casos, Machado de Assis fala-nos da brutalidade das relações no regime escravocrata, da crueldade e sadismo dos proprietários em relação aos escravos negros, tratados como meros objetos de uso pessoal.

RESUMO

Nesta aula, estudamos as crônicas de Machado de Assis e procuramos estabelecer comparações com sua obra de ficção. Os principais pontos abordados foram:

- a importância do desenvolvimento da imprensa no século XIX. Vimos o papel cumprido por ela na produção e difusão de conhecimento e o aumento progressivo do número de jornais e revistas, sobretudo no Rio de Janeiro.
- as consequências da imprensa na vida dos escritores. A imprensa favoreceu a profissionalização do escritor, ao mesmo tempo em que impôs um novo ritmo de trabalho. Muitos escritores tornaram-se jornalistas em busca de sobrevivência nesta atividade ligada à escrita e ao campo da cultura.
- o entusiasmo inicial de Machado de Assis com o jornalismo. O escritor acreditava que o jornal era um elemento importante na democratização da informação, no aprimoramento do gosto artístico e da consciência política das massas. Posteriormente, alterou sua opinião ao dar-se conta do alcance limitado da imprensa num país de maioria analfabeta.
- as relações das crônicas de Machado com sua obra de ficção. Vimos como assuntos tratados nas crônicas, como a Abolição e o analfabetismo, são também abordados em seu mais importante romance, as *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, estudaremos a obra do escritor carioca João do Rio, mostrando a importância de seus textos para o estudo da vida social do Brasil em seu período histórico (*belle époque*) e sua relação com temas da literatura europeia do período.

João do Rio: a *belle époque* tropical

Pascoal Farinaccio

Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado

AULA

12

Metas da aula

Apresentar informações biográficas sobre o escritor João do Rio, mostrando a importância de seus textos para o estudo da vida social do Brasil em seu período histórico (*belle époque*) e sua relação com temas da literatura europeia do final do século XIX.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer, por meio da análise de textos de João do Rio, características da vida social brasileira durante a *belle époque*;
2. identificar as marcas principais da obra do autor e suas relações com outras obras da literatura europeia do período.

INTRODUÇÃO

JOÃO DO RIO

Pseudônimo de Paulo Barreto, nascido (1881) e falecido (1921) na cidade que lhe deu o nome, deixou obra que compreende romances, contos, crônicas, peças de teatro, textos de crítica e traduções. Mestiço, filho de um professor de matemática positivista e de uma dona de casa de afrodescendência, João do Rio começou a publicar em jornais em 1899, tendo colaborado nos mais importantes jornais e revistas do período e fundado, em 1920, o jornal *A Pátria*. Eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1910, foi o primeiro imortal a tomar posse vestindo o famoso “fardão”. Sua obra tem por pano de fundo a chamada *belle époque*, ou seja: as duas primeiras décadas do século XX.

João do Rio foi um cronista, contista, romancista e teatrólogo brasileiro que viveu nas primeiras décadas do século XX, durante o período que chamamos de *belle époque* (“bela época”, em francês). Como todos os intelectuais de seu momento histórico, João do Rio bebia diretamente nas fontes literárias europeias, procurando, no entanto, uma cor local para seus textos, por conta das personagens e dos temas – é o caso, por exemplo, de suas crônicas que tratam das religiões populares no Rio de Janeiro ou de visitas a morros, presídios etc. Por conta desse olhar simultaneamente cosmopolita e local, seus textos fazem prova de sua capacidade de observar e registrar tanto as dinâmicas de um período específico da vida social brasileira (entre 1900 e 1920) como o lado oculto da alma humana, com suas pulsões de morte e de erotismo que compõem a esfera individual da subjetividade.



Que tal conhecer um pouco mais sobre a vida e a obra de João do Rio e também sobre o Rio de Janeiro no começo do século XX? É só clicar no link e se divertir: <http://www.youtube.com/watch?v=2ySMxHslS3U>.

SOCIEDADE E LITERATURA EM JOÃO DO RIO

A obra de João do Rio está intimamente ligada às transformações sociais e econômicas que compõem o quadro histórico das duas primeiras décadas do século XX. É o momento em que, consolidada a República, o país vive um momento de modernização, tanto por conta do processo de industrialização (que vai oferecer uma nova alternativa à habitual posição do Brasil como mero fornecedor de matéria-prima, alterando, ao longo das décadas seguintes, a fisionomia de nossos centros urbanos) como pelas novidades tecnológicas que começavam a se incorporar ao cotidiano (maquinário industrial, cinematógrafo, telefone, automóvel etc.).

Prova disso é o volume de crônicas *Cinematógrafo*. Nele, João do Rio defende o cinema, que, à época, era visto por alguns intelectuais como mera diversão, sem qualidades artísticas. Para João do Rio, no entanto, o cinema era um “um progresso d'arte” (DO RIO, 2012, p. 4) e somente “velhos críticos anquilosados cuja vida se passou a notar

defeitos nos que sabem agir e viver” (ibidem, p. 4) não compreenderiam suas qualidades. Como se sabe, João do Rio tinha razão, e o cinema provaria muito em breve seu potencial artístico, a ponto de ser chamado de “a sétima arte”.

Além de defender o cinema, João do Rio procurava trazer para o âmbito da literatura as virtudes que aquela arte nascente já apresentava. Segundo João do Rio, “a crônica evoluiu para a cinematografia” (ibidem, p. 5), já que a crônica, em sua época, procura se ocupar com a representação da força dinâmica da vida cotidiana (por meio de uma série de imagens em movimento compostas por meio da palavra), transformando-se, assim, num verdadeiro “cinematógrafo de letras” (ibidem, p. 5).

Ao mesmo tempo em que saudava as novidades trazidas pela vida moderna, João do Rio tinha consciência que tais novidades estavam transformando, de forma notável, os espaços urbanos e nossa forma de perceber o mundo e mesmo de viver. Isso fica claro na crônica “A era do automóvel”, na qual, ao mesmo tempo em que saúda a entrada em cena desse veículo moderno com sua velocidade vertiginosa, percebe as alterações por que passou o espaço urbano para dar lugar à entrada em cena dessa nova máquina, constatando, ainda, como seria grande sua influência sobre nossa forma de olhar para o mundo instaurada pelo automóvel e sua era vertiginosa:

Para que a era se firmasse fora preciso a transfiguração da cidade. E a transfiguração se fez como nas férias fulgurantes, ao tan-tan de Satanás. Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis. [...] Graças ao automóvel a paisagem morreu – a paisagem, as árvores, as cascatas, os trechos bonitos da natureza. Passamos como um raio, de óculos enfumacados por causa da poeira. Não vemos as árvores. São as árvores que olham para nós com inveja. Assim o automóvel acabou com aquela modesta felicidade nossa de bater palmas aos trechos de floresta e mostrar ao estrangeiro a natureza. [...] Oh! O automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz de pressa. Porque tudo se faz de pressa, com o relógio na mão e, ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. [...] O automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para frente. [...] Automóvel, Senhor da Era, Criador de uma nova vida, Ginete Encantado da transformação urbana, Cavalo de Ulisses posto em movimento por Satanás, Gênio inconsciente da nossa metamorfose! (DO RIO, 1911, p. 3-11).

Além de manter uma visão ao mesmo tempo otimista e crítica em relação à modernidade e às inovações tecnológicas, João do Rio também percebeu como a riqueza que se acumulava durante a Primeira República mascarava a miséria e as condições precárias de subsistência com que se debatia grande parte da população brasileira do período.

Assim, se a Primeira República é o momento em que a Capital Federal passa por um processo de reurbanização que tem Paris como modelo, ao mesmo tempo ela é o cenário do drama avassalador da miséria econômica. João do Rio estava muito atento a esse processo de exclusão social e econômica em curso durante a Primeira República, como nos mostra a crônica “Os livres acampamentos da miséria”.

Nela, somos convidados a passear pelas paupérrimas habitações do morro de Santo Antônio (que seria, pouco tempo depois, derrubado durante a reurbanização do Rio de Janeiro), que formam “uma cidade dentro da grande cidade” (ibidem, p. 144), a cujos habitantes não era facultada a experiência de viver em um espaço projetado à maneira de Paris, sendo-lhes dado, em lugar, um espaço que o cronista compara a um galinheiro, “onde cada homem é apenas um animal de instintos impulsivos” (ibidem, p. 146), razão pela qual manter a dignidade e a própria humanidade se constituem num desafio constante, dadas as condições precárias de existência ali vigentes:

Como se criou ali aquela curiosa vila de miséria indolente? O certo é que hoje há, talvez, mais de quinhentas casas e cerca de mil e quinhentas pessoas abrigadas lá em cima. As casas não se alugam. Vendem-se. Alguns são construtores e habitantes, mas o preço de uma casa regula de quarenta a setenta mil-réis. Todas são feitas sobre o chão, sem importar as depressões do terreno, com caixões de madeira, folhas de flandres, taquaras. A grande artéria da urbs era precisamente a que nós atravessávamos. Dessa, partiam várias ruas estreitas, caminhos curtos para casinhotos oscilantes, trepados uns por cima dos outros. Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida na entrada do arraial de Canudos, ou a funambulesca ideia de um vasto galinheiro multiforme (DO RIO, 1911, p. 151).

Em seu passeio, ombreando com operários, seresteiros, prostitutas, tísicos e malandros, o cronista apresenta uma área do espaço urbano da Capital Federal que era mantida à sombra pelos poderes constituídos, “cidade dentro da grande cidade”, na qual as camadas economicamen-

te desprivilegiadas da sociedade brasileira viviam suas alegrias e seus dramas, sem participar na grande festa da modernização promovida pelas elites.



ATIVIDADE 1

Atende ao objetivo 1

No conto “As palavras da máquina”, João do Rio apresenta ao mesmo tempo a fascinação pela modernidade característica do momento histórico (início do século XX, momento em que se verificam notáveis progressos no processo de urbanização e de industrialização do Brasil) e a crítica prenunciadora de seus efeitos nocivos. Trata-se da história de uma máquina cuja utilidade desconhecemos; sabemos apenas que ela foi abandonada por seu proprietário, um capitalista, e enferrujava, solitária, num corredor. A partir da leitura dos fragmentos abaixo transcritos, explique a crítica que o texto propõe à presença cada vez maior da máquina no cotidiano humano:

Como estivesse só diante da máquina, não pude conter a exaltação lírica das generalizações idiotas. Máquina! Como mostrava nas engrenagens o mesmo grande poema humano da libertação! A vida inteira da humanidade fora uma tenaz indagação para realizar aquele servo obediente, escravo sem necessidades ou cansaços, libertador igualitário [...]. Maravilha do Homem – Deus! Enfim, em todos os aspectos da vida, nos campos e nas cidades, a máquina realizando a aspiração – arredara a miséria, abriu os cérebros, alongara o tempo, encurtara a terra, acabara as castas, multiplicara a produção, aumentara a fortuna, democratizara, igualara. A máquina, a verdadeira revolução! Eu lera estatísticas, eu estava a par do progresso. Um operário de hoje vale com a máquina por trinta da idade média; uma operária num tear faz mil e quinhentas malhas por minuto, isto é, substitui seis mil das que outrora faziam malhas com agulhas de mão. Vestimos exércitos de milhões, fabricamos balas para matar esses exércitos no mesmo espaço de tempo que os nossos ascendentes gastavam para preparar algumas centenas de homens para lançar o dardo. Conforto, rapidez, a máquina deu ao mundo, poupando a saúde com a redução do trabalho, aguçando a inteligência.

Quem diante da máquina não sente o orgulho do homem, que enfim realizou o sonho da espécie?

Por que não ver na máquina o Deus racional equilibrador do mundo?

Por que estar de chapéu diante da máquina, quando os operários exigem muito bem que se descubram todos na oficina-templo? [...]

– Sim, Homo Faber. Estás diante do Deus. É sorte humana procurar a felicidade sem n’á encontrar. A minha esperou e aos poucos foi criando a humanidade durante dois mil anos, para diminuir o trabalho, dar contentamento e fazer os homens iguais [...]. Admira-me. É preciso que os homens

descubram a beleza do que realizam. Mas vê que eu retirei a beleza da terra, pus na esperança dos vales a angústia sem remissão, enchi as cidades da fúria lívida dos escravos da fatalidade, enegreço os céus e também as almas – aumentei o ódio universal com a força de todos os meus motores, teço os desesperos com os tecidos, ligo com os países as cóleras, confundo os horrores com a rapidez, centuplico o trabalho de cada um e a inquietação de cada coração, e alastro sobre a terra a fealdade física e a fealdade moral [...]. Obedeço ao destino. E se te falo é apenas para mostrar que, querendo o homem criar a deusa da ventura, criou o monstro da grande miséria (DO RIO, 1921, p. 149-151).

RESPOSTA COMENTADA

Após a Revolução Industrial, o mundo passou por transformações radicais, que vão desde a ascensão da burguesia (detentora do capital necessário à industrialização) até o aumento na produção de bens de consumo (o que os tornou mais acessíveis). No Brasil do começo do século XX, o processo de urbanização e de industrialização apresenta notável desenvolvimento, aumentando a riqueza das elites urbanas e incrementando a vida social. No entanto, a introdução da máquina no processo de produção alterou não apenas a economia como também a subjetividade. Se a tecnologia parecia bem-vinda por facilitar o trabalho humano, ao mesmo tempo ela tornou o homem dependente da máquina (por isso, ela é comparada a uma divindade). Além disso, a máquina também serviu para espalhar a miséria, a destruição e a opressão.

O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO LITERÁRIA OCIDENTAL EM JOÃO DO RIO

As obras de João do Rio dialogam de forma ampla com a tradição literária ocidental. No fragmento de “As palavras da máquina” que apresentamos anteriormente, temos um objeto inanimado (uma máquina) falando e argumentando como se fosse um ser humano. Esse tipo de situação em que um objeto inanimado é colocado em cena para apresentar

uma reflexão de natureza ética ou didática é um recurso encontrado com frequência na literatura ocidental, sendo chamado de apólogo esse gênero textual. Encontramo-lo já na Antiguidade Clássica, fazendo-se presente na literatura portuguesa (vide “Os relógios falantes”, um dos famosos diálogos apologias de Francisco Manuel de Melo, escritor português do século XVII) e sendo estudado no século XIX por Hegel, no segundo volume de sua *Estética*. Na própria literatura brasileira, existem precedentes, como o texto “Um apólogo”, de Machado de Assis, em que uma agulha conversa com um novelo de linha.

No entanto, é com a literatura francesa que esse diálogo se fará mais notável e recorrente.

Uma das características da chamada *belle époque* (período histórico composto pelas primeiras duas décadas do século XX) é a aproximação buscada pelos intelectuais e pela elite brasileira junto à literatura e à cultura francesa. Se isso desde o século XIX já era notável em nosso país, na *belle époque* houve um aumento significativo na influência da França sobre nossa sociedade. Basta lembrar que a Capital Federal (então o Rio de Janeiro) foi toda reurbanizada tendo Paris como modelo.

João do Rio, como homem de seu tempo, não esteve imune a essa “mania da França”. Suas obras estabelecem diálogo direto com textos de autores franceses que lhe eram contemporâneos, como veremos a seguir.

Um dos literatos franceses que mais influenciou João do Rio foi Jean Lorrain. Nascido Paul Duval, adotou desde cedo o pseudônimo de Jean Lorrain, com o qual deixou vasta obra, composta por crônicas, contos, novelas, romances e poemas.

Dos temas abordados pela obra de Lorrain, destacam-se o carnaval e a máscara. Inúmeros contos de Jean Lorrain se passam durante o carnaval e, a partir desse cenário, o autor francês tenta uma verdadeira “psicologia da máscara”, já que, durante o carnaval, homens e mulheres, protegidos pelo anonimato de uma máscara, aproveitam o momento para deixar vir à tona um outro eu, experimentando sensações e situações que, sem a proteção de uma máscara, normalmente não vivenciam, por mais que sejam fantasiadas.

João do Rio foi leitor atento das obras de Jean Lorrain. Isso fica claro quando percebemos o papel fundamental que o carnaval e a máscara desempenham em suas narrativas, sempre ligados à deflagração de pulsões eróticas reprimidas pelo código social vigente, que encontram no carnaval o momento de irrupção.

Além disso, a intensa atividade como cronista da vida urbana aproxima João do Rio do autor francês. Como Jean Lorrain, o autor brasileiro escreveu crônicas registrando a boêmia artística e a movimentação cultural da cidade moderna, com suas exposições de arte, suas peças teatrais badaladas, seus espetáculos de luta livre e de circo, suas celebridades momentâneas, seus bares e restaurantes, suas indumentárias expressivas e todas as atrações pitorescas características da cenografia urbana, sendo certo que, para realizar esse registro, seu texto transita entre os grandes salões da burguesia e os espaços marginalizados onde as camadas economicamente desprivilegiadas da população se divertiam.

É importante destacar como, além da literatura francesa, João do Rio era fascinado pelas literaturas inglesa e portuguesa. Foi tradutor do escritor e teatrólogo inglês Oscar Wilde, e seu biógrafo não hesita em apontar um conto do escritor português Fialho de Almeida como fonte de inspiração para “O bebê de tarlatana rosa”, o conto mais famoso de João do Rio, que pode ser lido aqui: <http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/obebede.htm>.



Gostou de “O bebê de tarlatana rosa”? Então que tal conferir outros textos de João do Rio. Aproveite, pois diversos livros do escritor carioca podem ser acessados gratuitamente no site Domínio Público. É o caso de Dentro da noite, de onde extraímos o conto “O bebê de tarlatana rosa”. Baixe o livro para você em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000064.pdf>.

ATIVIDADE 2



Atende ao Objetivo 2

Seguem: No **Texto A**, um fragmento de “Uma máscara”, conto do escritor francês Jean Lorrain; no **Texto B**, fragmentos de “O bebê de tarlatana rosa” e “O carro da semana santa”, contos do escritor carioca João do Rio. Identifique os pontos em comum entre esses textos:

Texto A:

O mistério atraente e repulsivo da máscara – quem poderá jamais dar-lhe a técnica, explicar-lhe os motivos e demonstrar logicamente a imperiosa necessidade, à qual cedem, em dias determinados, certos seres, de se caracterizar, de se disfarçar, de mudar sua identidade, de deixar de ser aquilo que são, em uma palavra, de se evadir de si mesmos?

Quais instintos, quais apetites, quais esperanças, quais desejos, quais doenças da alma se escondem sob a cartonagem grosseiramente colorida dos falsos queixos e dos falsos narizes, sob a crina das falsas barbas, o cetim refletindo a luz das meias-máscaras ou o tecido branco das cogulas? A que embriaguez de haxixe ou de morfina, a que olvido de si mesmos, a que equívoca e abominável aventura se precipitam, nos dias dos bailes de máscara, os lamentáveis e grotescos desfiles de dominós e de penitentes?

Barulhentas e transbordantes de movimentos e de gestos são as máscaras e, contudo, sua alegria é triste: são menos seres vivos que espectros. Como os fantasmas, as máscaras geralmente andam embrulhadas em tecidos de longas pregas, e, como os fantasmas, não se lhes vê o rosto. Não seriam elas vampiros sob estas murças que emolduram faces congeladas de veludo e de seda? (LORRAIN, 2012, p. 39).

Texto B:

– Oh! uma história de máscaras! quem não a tem na sua vida? O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto... Franca-mente. Toda a gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozes. Um carnaval sem aventuras não é carnaval. [...] É o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga. Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvaniza os sentidos e o beijo se desata naturalmente” (DO RIO, 1910, p. 154-155).

As turbas estrebucham. Todas as vesânicas anônimas, todas as hiperestesias ignoradas, as obsessões ocultas, as degenerações escondidas, as loucuras mascaradas, inversões e vícios, taras e podridões desafivelam-se, escancaram, rebolam, sobem na maré desse oceano. Há histéricas batendo nos peitos ao lado de carnações ardentes ao beliscão dos machos; há nevropatas místicos junto a invertidos em que os círios, os altares, os panos negros dos templos acendem o braseiro, o incêndio, o vulcão das paixões perversas. A semana santa! Tenho medo desta quinta-feira. Para quem conhece bem uma grande cidade, esse dia especial sem rumores, sem campainhas, é um tremendo dia em que os súcubos e os incubos voltam a viver. Até as ruas cheias de sombra parecem incitar ao crime, até o céu cheio de estrelas e de luar põe no corpo dos homens a ânsia vaga e sensual de um prazer que se espera (ibidem, 1910, p. 193-195).

RESPOSTA COMENTADA

Nos dois textos, o carnaval é abordado como um momento de suspensão do comportamento socialmente aceitável, sendo que, por meio do anonimato da máscara (dispositivo que permite esconder a identidade de quem a usa), os desejos mais ocultos e socialmente condenáveis são experimentados. É assim que o carnaval, festa da alegria, pode se transformar em festa do terror, aproximando, dessa forma, prazer e morte. Usando uma máscara que lhes garante não ser identificados e sedentos por sensações eróticas, os foliões do carnaval são comparados não apenas a vampiros como também a íncubos e súcubos (entidades mitológicas correspondentes a demônios que assumem a forma humana para manter contato carnal com homens e mulheres).

CONCLUSÃO

João do Rio é um autor que consegue ser, ao mesmo tempo, o cronista da vida social brasileira nas duas primeiras décadas do século XX (a chamada *belle époque*) e um autor com escrita dotada de profundidade psicológica voltada à observação dos desejos ocultos da psique reprimidos pelas convenções sociais. Ao mesmo tempo em que dialoga diretamente com a tradição literária europeia (sobretudo com a literatura francesa), busca um modo de ver e sentir locais. Em sua obra se encontram tanto o Rio de Janeiro e a vida social carioca no começo do século XX como o Homem (de qualquer tempo e espaço) em busca da realização de seus desejos reprimidos, sobretudo aqueles de natureza erótica. Ocorre, assim, um trânsito entre local e universal que atesta, de forma inegável, a importância de sua obra e se revela fundamental para a compreensão das mentalidades e das práticas sociais características da *belle époque*.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

O primeiro livro publicado por João do Rio foi *As religiões do Rio*. Declaradamente inspirado pelo livro *Les petites religions de Paris* [As pequenas religiões de Paris], do escritor francês Jules Bois, essa obra de João do Rio busca, no entanto, uma cor e um tom brasileiros, ainda que tomando como ponto de partida uma obra da literatura francesa. Leia o trecho selecionado e comente como se dá a busca pelo tom local nesse importante texto do autor:

Antônio conhece muito bem N. S.^a das Dores, está familiarizado com os orixás da África, mas só respeita o papel-moeda e o vinho do Porto. Graças a esses dois poderosos agentes, gozei da intimidade de Antônio, negro inteligente e vivaz; graças a Antônio, conheci as casas das ruas de São Diogo, Barão de S. Felix, Hospício, Núncio e da América, onde se realizam os candomblés e vivem os pais de santo. E rendi graças a Deus, porque não há decerto, em toda a cidade, meio tão interessante [...].

Os negros africanos dividem-se em duas grandes crenças: os orixás e os alufás.

Os orixás, em maior número, são os mais complicados e os mais animistas. Litólatras e fitólatras têm um enorme arsenal de santos, confundem os santos católicos com os seus santos, e vivem a vida dupla, encontrando em cada pedra, em cada casco de tartaruga, em cada erva, uma alma e um espírito. Essa espécie de politeísmo bárbaro tem divindades que se manifestam e divindades invisíveis [...].

Os alufás têm um rito diverso. São maometanos com um fundo de misticismo. Quase todos dão para estudar a religião, e os próprios malandros que lhes usurpam o título sabem mais que os orixás. Logo depois do suma ou batismo e da circuncisão ou kola, os alufás habilitam-se à leitura do Alcorão. A sua obrigação é o kissium, a prece. Rezam ao tomar banho, lavando a ponta dos dedos, os pés e o nariz, rezam de manhã, rezam ao pôr do sol. Eu os vi, retintos, com a cara reluzente entre as barbas brancas, fazendo o aluma gariba, quando o crescente lunar aparecia no céu. Para essas preces, vestem o abadá, uma túnica branca de mangas perdidas, enterram na cabeça um filá vermelho, donde pende uma faixa branca, e, à noite, o kissium continua, sentados eles em pele de carneiro ou de tigre (DO RIO, 1976, p. 18-21).

RESPOSTA COMENTADA

*Embora João do Rio tenha tomado como ponto de partida a obra *Les petites religions de Paris*, na qual o escritor francês Jules Bois apresenta as religiões e seitas atuantes na França no final do século XIX, o escritor carioca consegue elaborar um texto original, com cor e tom locais, por conta das personagens, cenários e situações inteiramente brasileiros. Nos trechos selecionados, João do Rio nos apresenta a população de ascendência africana no Rio de Janeiro, registrada em suas práticas religiosas, sejam elas de culto aos orixás (candomblés e casas de pais de santo) ou ligadas ao islamismo.*

RESUMO

A obra de João do Rio registra o contexto sócio-histórico brasileiro das duas primeiras décadas do século XX (a chamada *belle époque*), momento em que a Capital Federal passa por um processo de urbanização e o país dá início ao processo de industrialização, o que gera intensas transformações não apenas na organização econômica como também na vida social. Como cronista, empenhou-se em registrar essa nova dinâmica social que se instaurava com a consolidação da Primeira República. Ao mesmo tempo em que tematizava o processo de modernização por que passava a sociedade brasileira de sua época, João do Rio esteve atento às consequências dessas transformações ao elemento humano e não deixou de observar e anotar a ânsia humana pelo prazer, mesmo quando ele se mostrava próximo do perigo ou mesmo quando era reprimido pelas convenções sociais. Uma outra característica marcante de sua obra é a intertextualidade: seus textos propõem diálogos com a tradição literária ocidental, dos apólogos à literatura francesa que lhe era contemporânea, passando por Fialho de Almeida e Oscar Wilde. Todos

esses elementos presentes na obra de João do Rio sinalizam para uma articulação dialética entre local e universal em sua obra, sendo possível afirmar que, se João do Rio foi um escritor intimamente ligado a seu espaço e tempo (Rio de Janeiro, começo do século XX), ao mesmo tempo foi um escritor cuja obra não renuncia à universalidade, já que nela jamais perdemos de vista o fator humano.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, estudaremos a Semana de Arte Moderna, focalizando, ao mesmo tempo, o projeto modernista de construção de uma arte e de uma literatura genuinamente brasileiras e a tentativa de sincronizar essas manifestações estéticas com as tendências artísticas de ponta surgidas na Europa.

A Semana de Arte Moderna e o movimento modernista

Pascoal Farinaccio

Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado

AULA

13

Metas da aula

Apresentar informações sobre o modernismo no Brasil, mostrando seus antecedentes, seu surgimento e seu desenvolvimento, bem como a importância de seus textos para o estudo da vida social do Brasil em seu período histórico (o final da República Velha) e sua relação com as vanguardas internacionais das duas primeiras décadas do século XIX.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer, por meio da análise de textos do modernismo, características da poesia e da vida literária brasileira durante a década de 1920;
2. identificar o diálogo estabelecido entre os modernistas paulistas e as propostas estéticas das vanguardas em atuação na Europa no mesmo período.

INTRODUÇÃO

O surgimento do movimento modernista foi o ponto de culminância de um processo de transformações econômicas e sociais pelas quais o Brasil começou a passar na entrada do século XX. Proclamada e consolidada a República, rapidamente recairia o poder nas mãos da aliança entre paulistas (representando os cafeicultores – e, portanto, um setor fundamental da produção agrícola brasileira e, por extensão, de sua economia) e mineiros (representando, por sua vez, o poder do setor pecuário) na condução da cena política. Ao mesmo tempo em que a aliança do café com leite dirigia os destinos da nação, o processo de industrialização tinha início, alterando sensivelmente a paisagem urbana, sobretudo de São Paulo, onde esse processo se deu com muito vigor. Viver no Rio de Janeiro (então Capital Federal) ou em São Paulo, a partir das primeiras décadas do século XX, torna-se uma experiência vertiginosa pautada pela diversidade, em cenários erguidos à maneira de mosaicos, onde atividades econômicas das mais diversas ocupam a força de trabalho de seus habitantes, acostumados a longos deslocamentos por transporte coletivo.

Na virada do século, ocorre a urbanização do Rio de Janeiro, com o desmonte do Morro do Castelo para dar lugar a uma nova configuração da paisagem urbana do centro da Capital Federal, com a construção da avenida Central (atual avenida Rio Branco). No cais Pharoux (de onde partiam os navios rumo à Europa), o movimento é intenso por essa época. A vida intelectual também apresenta transformações em relação ao momento histórico anterior.

Nas duas primeiras décadas do século XX, temos um incremento nos parques gráficos (o que permite a impressão de revistas com notável direção de arte, como a *Kosmos*) e é possível, ainda, afirmar que o sistema literário local já apresentava perceptível grau de consolidação, dada a criação de uma Academia de Letras e outras instituições direta ou indiretamente ligadas ao desenvolvimento da cultura letrada no país. Todos esses antecedentes históricos mostram como o país, com a entrada no século XX, também se preparava para ingressar na modernidade.

A literatura, contudo, com exceção de João do Rio e Lima Barreto, ainda estava por demais apegada a normas artísticas que não pareciam condizentes com a velocidade e a vertigem da vida na modernidade. O movimento modernista reivindica, nesse ponto, a renovação da pauta de demandas da literatura brasileira no período. Sua preocupação, como veremos ao longo desta aula, é, ao mesmo tempo, retomar a linha evolutiva da literatura brasileira com tom local (linha que fora interrompida com a hegemonia de parnasianos, simbolistas e decadentistas, sem falarmos na vigência da cultura europeia

como matriz do pensamento intelectual da época) e sincronizar os relógios com as vanguardas artísticas atuantes no outro lado do Atlântico. Vejamos como se deu o avanço modernista nessa batalha no interior do campo literário na década de 1920.

A SEMANA DE ARTE MODERNA

O evento que estará para sempre associado ao modernismo é a Semana de Arte Moderna. Ocorrida entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna foi uma tentativa de reunir todas as tendências modernistas em atuação naquele momento.

Por essa razão, o evento contou com a participação de artistas das mais diversas áreas. Assim, havia nomes da poesia (Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Guilherme de Almeida), da escultura (Victor Brecheret), da pintura (Anita Malfatti, Di Cavalcanti) e da música (Villa-Lobos).

A possibilidade de organização de uma Semana de Arte Moderna mostrou a existência de sinais vitais no campo da arte e da literatura, emitidos em prol de uma renovação geral no modo como essas linguagens artísticas vinham sendo tratadas no Brasil.

No campo literário, os modernistas se insurgiam contra o chamado beletismo, que era um culto frívolo da literatura como “sorriso da sociedade”, totalmente desvinculado das condições sociais de produção e insensível aos temas e ao tom locais.

Para complicar, havia um tom de passadismo no ar. E os modernistas se batiam pelo novo: a novidade como valor que determina a importância estética de uma obra. Os que defendiam o repertório e as formas poéticas mais tradicionais (como os parnasianos e os parnasosimbolistas) eram vistos pelos modernistas como passadistas.

Resumindo – o cenário, então, era o seguinte:

De um lado, os modernistas: sua bandeira era a da renovação da arte e da literatura brasileiras, com um programa de atualização estética e de pesquisa sobre a brasilidade.

Do outro, os beletistas: lutando pela manutenção de suas posições de poder no campo literário, defendendo a tradição (numa variação bastante banal de neoclassicismo e de academicismo) e o beletismo.

Esses eram os “sapos”, como lemos nesses fragmentos de um poema de Manuel Bandeira, lido durante a Semana de Arte Moderna (por Ronald de Carvalho):

Os sapos

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os delumbra.

Em ronco que a terra,
Berra o sapo-boi:
– “Meu pai foi à guerra!”
– “Não foi!” – “Foi!” – “Não foi!”

O sapo-tanoeiro
Parnasiano aguado,
Diz: –” Meu cancionero
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

(BANDEIRA, 1980, p. 15)

Aqui, Manuel Bandeira faz uma sátira contra escolas poéticas passadistas, como o parnasianismo e o penumbrismo. O primeiro ficou famoso pelo perfeccionismo técnico de seus versos, obedientes às regras complexas de versificação. O segundo, pelo uso de vocábulos raros e por uma poesia que pretendia sugerir ambientes aristocráticos e crepusculares (em total discrepância com o ensolarado cenário tropical que se apresentava na realidade, fora dos gabinetes desses poetas).



ATIVIDADE 1

Atende ao objetivo 1

A seguir, você encontrará dois textos. O primeiro contém fragmentos do poema “Profissão de fé”, escrito pelo poeta parnasiano Olavo Bilac, considerado o “Príncipe dos Poetas”, por conta de sua poesia trabalhada tecnicamente, em obediência às regras de versificação. Depois, você encontrará alguns versos do poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira. Siga os links para a leitura dos poemas completos e, depois da leitura, comente o estilo dos dois poemas e estabeleça uma relação entre os dois textos:

Texto A

Profissão de fé

Não quero o Zeus Capitolino
Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo.

Que outro – não eu! – a pedra corte
Para, brutal,
Erguer de Atena o altivo porte
Descomunal.

Mais que esse vulto extraordinário,
Que assombra a vista,
Seduz-me um leve relicário
De fino artista.
Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor.

[...]

(BILAC, 2003, p. 17)

Texto B

Os sapos (fragmentos)

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A formas a forma.

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
– “A grande arte é como
Lavor de joalheiro

[...]

(BANDEIRA, 1980, p. 16)

Leia os dois poemas na íntegra para responder à atividade proposta:

Profissão de fé (Bilac): <http://www.biblio.com.br/conteudo/OlavoBilac/profissaodefe.htm>

Os sapos (Bandeira): <http://www.casadobruco.com.br/poesia/m/sapos.htm>

RESPOSTA COMENTADA

O Texto A é composto por palavras raras e difíceis de serem usadas (“becerril”, “Acropólio”, “ara”, etc.). O poeta compara o ato de criar poesia com o trabalho de um joalheiro, bastante preciso e mais preocupado com a técnica e a forma do que com a emoção a ser comunicada. O Texto B tem um tom bem mais coloquial, e as poucas palavras raras que aparecem são uma sátira à linguagem empolada e pretensiosa dos parnasianos.

Aliás, esse segundo texto satiriza os poetas parnasianos, com seu trabalho de joalheiro em que os conteúdos emocionais são deixados de lado, fazendo com que a forma se transforme em “forma” (ô) – ou seja: a forma estética dotada de uma beleza matemática que pode ser reproduzida como uma fórmula. Assim, a relação que o Texto B estabelece com o Texto A é de sátira. Isso fica particularmente claro nos versos: “A grande arte é como/Lavor de joalheiro./ Ou bem de estatutário./Tudo quanto é belo,/Tudo quanto é vário,/ Canta no martelo.”. Esses versos remetem, diretamente, ao poema parnasiano (Texto A): “Seduz-me um leve relicário/De fino artista./ Invejo o ourives quando escrevo:/Imito o amor/Com que ele, em ouro, o alto relevo/Faz de uma flor.”

O DIÁLOGO COM AS VANGUARDAS

Além de insurgirem contra o passadismo e o beletismo vigentes no cenário literário brasileiro, os modernistas defendiam uma sincronização de relógio com as experiências estéticas mais avançadas tentadas fora do país.

Daí vem o interesse do movimento modernista pelas vanguardas em atuação na Europa ao longo das duas primeiras décadas do século XX.

Na primeira década do século, já encontramos, pelo menos, três grupos vanguardistas atuando: cubistas, futuristas e expressionistas.

O cubismo tem 1907 (data em que Picasso pinta o quadro *Les demoiselles d'Avignon*) como momento inaugural. A arte cubista era baseada numa representação das formas do mundo a partir de figuras geométricas, tentando representar os objetos em três dimensões, como se fossem vistos de diferentes ângulos ao mesmo tempo.

Na sequência, temos o futurismo, que, como se verifica pelo nome, propunha uma total ruptura com o passado. O movimento surgiu oficialmente em 1909, quando o escritor F. T. Marinetti escreveu e publicou o “Manifesto Futurista”, em que defendia a beleza da velocidade, da máquina e da guerra, vistas como forças dinâmicas, capazes de gerar transformações na sociedade. O futurismo não era restrito à literatura, englobando, antes, um projeto de ocupação de todas as linguagens artísticas, da pintura à moda e à cozinha.

Os expressionistas, atuando desde o começo do século, propunham uma arte intuitiva, baseada na visão de mundo interior do autor, e não na representação exata e fotográfica da realidade. A arte expressionista é marcada pela distorção das formas e por cores fortes, nem sempre agradáveis.

Em 1916, surge, na Suíça, o dadaísmo, liderado por Tristan Tzara. Talvez o mais radical de todos os movimentos de vanguarda, o dadaísmo defendia a abolição da arte, executando intervenções críticas que eram verdadeiros atos de sabotagem contra os beletistas e os passadistas. Embora criado na Suíça, o movimento rapidamente se espalha para Paris e Nova Iorque, onde diversos artistas começam a atuar sob sua bandeira. Tristan Tzara chega a propor que a poesia seja feita aleatoriamente, deixando uma “receita para escrever um poema”, em que se colocam algumas palavras arrancadas do jornal dentro de um saco e

vão-se retirando ao acaso as mesmas, transcrevendo os resultados sem alterações ou melhoramentos.

Em 1924, uma dissidência do dadaísmo forma um novo movimento, chamado surrealismo. Os surrealistas propõem a abolição das regras técnicas da poesia em prol do que será conhecido como “escrita automática” (escrita de poemas sem regras técnicas, improvisados ao livre curso das associações de ideias, sem reelaborações posteriores). Também defendem os relatos de sonhos como forma poética a ser privilegiada.

Esses movimentos foram importantes para chacoalhar o cenário cultural europeu nas primeiras décadas do século XX, transformando, de forma definitiva, a maneira como experimentamos a arte.

No âmbito da literatura, as vanguardas defendiam uma linguagem apta a expressar a velocidade e a vertigem da vida moderna, bastante condensada, telegráfica, despida de adjetivações e de estruturas sintáticas complexas (por vezes, dispondo as palavras soltas na página), próxima do registro coloquial, com um forte apelo visual, atentas que eram as vanguardas às linguagens da propaganda, da pintura e do cinema. As vanguardas também defendiam a utilização de temas e elementos do cotidiano para se fazer literatura – para Marinetti e os futuristas, por exemplo, uma locomotiva era poética. Como vimos, essas marcas estilísticas propostas pelas vanguardas estavam em franco desacordo com a estética ornamental de parnasianos e pré-modernistas.

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 2

Tristan Tzara, líder do movimento dadaísta (que exerceu forte influência sobre os modernistas brasileiros) escreveu uma receita bem-humorada para fazer um poema. Segundo Tzara, bastava pegar uma folha de jornal, recortar algumas palavras ou mesmo frases e colá-las numa folha de papel; teríamos, prontinho, um poema. Assim, pela receita de Tzara (que é uma sátira à forma rebuscada de fazer poesia dos parnasianos e simbolistas), qualquer um poderia fazer um poema. Além de divertida, a ideia de Tzara também é democrática, pois seu objetivo é mostrar que cada um de nós possui potencial para ser um poeta e um criador. Experimente, você mesmo, fazer um poema seguindo as instruções dos dadaístas e depois escreva aqui o resultado que você obteve.



RESPOSTA COMENTADA

Se você seguiu a receita dos dadaístas, pegou alguns jornais e revistas, recortou palavras e colocou-as num saco, para depois ir retirando uma a uma, colando-as no papel, o resultado final do seu "poema dadaísta" pode ter sido parecido com este:

LANÇA fora FORÇAS
para INVASORES não
NOVO O Conflito
MAIS o poder CASAMENTO

Fonte: <http://artedotempo.blogspot.com>

Se você misturar línguas diferentes (como o português e o espanhol), poderá obter um resultado como este:

vegetales Reinstalan
regiões adquieren cultura
las agentes Empresa
a dos factibilidad en
inaugurar pequenos objetivo

CONCLUSÃO

O modernismo foi um movimento artístico e literário que reivindicou uma atualização da vida cultural brasileira na década de 1920. De par com as transformações econômicas e sociais pelas quais o Brasil passava naquele momento, os modernistas julgavam importante a sincronização de nossa arte com as manifestações artísticas mais avançadas da Europa, que vinham a ser as vanguardas. A partir da experiência de urbanização e modernização econômica do Brasil (que transformara a vida social em cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo), o modernismo objetivava uma atualização dos programas artísticos atuantes no Brasil, alinhando-se com propostas estéticas das vanguardas, como a defesa da beleza da velocidade, da máquina e do estilo de vida das metrópoles, em ruptura com a tradição e com a nostalgia do passado, em busca de uma imagem de futuro.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Segue um conto de Antônio de Alcântara Machado, escritor ligado ao modernismo em São Paulo. Seu título é "Gaetaninho" e foi publicado no livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), uma das obras mais importantes da prosa modernista. A partir da leitura do texto, aponte as características modernistas presentes no mesmo, bem como as informações sobre a vida social brasileira na década de 1920 fornecidas pelo conto.

Gaetaninho

– Xi, Gaetaninho, como é bom!

Gaetaninho ficou banzando bem no meio da rua. O Ford quase o derrubou e ele não viu o Ford. O carroceiro disse um palavrão e ele não ouviu o palavrão.

– Eh! Gaetaninho Vem pra dentro.

Grito materno sim: até filho surdo escuta. Virou o rosto tão feio de sardento, viu a mãe e viu o chinelo.

– Subito!

Foi-se chegando devagarinho, devagarinho. Fazendo beicinho. Estudando o terreno.

Diante da mãe e do chinelo parou. Balançou o corpo. Recurso de campeão de futebol.

Fingiu tomar a direita. Mas deu meia volta instantânea e varou pela esquerda porta adentro.

Eta salame de mestre!

Ali na Rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde. De automóvel ou carro só mesmo em dia de enterro. De enterro ou de casamento. Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil. Um sonho.

O Beppino por exemplo. O Beppino naquela tarde atravessara de carro a cidade. Mas como? Atrás da Tia Peronetta que se mudava para o Araçá. Assim também não era vantagem.

Mas se era o único meio? Paciência.

Gaetaninho enfiou a cabeça embaixo do travesseiro.

Que beleza, rapaz! Na frente quatro cavalos pretos empenachados levavam a Tia Filomena para o cemitério. Depois o padre. Depois o Savério noivo dela de lenço nos olhos. Depois ele. Na boleia do carro. Ao lado do cocheiro. Com a roupa marinheira e o gorro branco onde se lia: ENCOURAÇADO SÃO PAULO.

Não. Ficava mais bonito de roupa marinheira mas com a palheta nova que o irmão Ihe trouxera da fábrica. E ligas pretas segurando as meias. Que beleza, rapaz! Dentro do carro o pai, os dois irmãos mais velhos (um de gravata vermelha, outro de gravata verde) e o padrinho Seu Salomone. Muita gente nas calçadas, nas portas e nas janelas dos palacetes, vendo o enterro. Sobretudo admirando o Gaetaninho.

Mas Gaetaninho ainda não estava satisfeito. Queira ir carregando o chicote. O desgraçado do cocheiro não queria deixar. Nem por um instantinho só.

Gaetaninho ia berrar mas a Tia Filomena com mania de cantar o "Ahi, Mari!" todas as manhãs o acordou.

Primeiro ficou desapontado. Depois quase chorou de ódio. Tia Filomena teve um ataque de nervos quando soube do sonho de Gaetaninho. Tão forte que ele sentiu remorsos. E para sossego da família alarmada com o agouro tratou logo de substituir a tia por outra pessoa numa nova versão de seu

sonho. Matutou, matutou, e escolheu o acendedor da Companhia de Gás, seu Rubino, que uma vez lhe deu um croque danado de dóido.

Os irmãos (esses) quando souberam da história resolveram arriscar de sociedade quinhentão no elefante. Deu a vaca. E eles ficaram loucos de raiva por não terem logo adivinhado que não podia deixar de dar a vaca mesmo.

O jogo na calçada parecia de vida ou morte. Muito embora Gaetaninho não estava ligando.

– Você conhecia o pai do Afonso, Beppino?

– Meu pai deu uma vez na cara dele.

– Então você não vai amanhã no enterro. Eu vou!

O Vicente protestou indignado:

– Assim não jogo mais! O Gaetaninho está atrapalhando!

Gaetaninho voltou para o seu posto de guardião. Tão cheio de responsabilidades.

O Nino veio correndo com a bolinha de meia. Chegou bem perto. Com o tronco arqueado, as pernas dobradas, os braços estendidos, as mãos abertas, Gaetaninho ficou pronto para a defesa.

– Passa pro Beppino!

Beppino deu dois passos e meteu o pé na bola. Com todo o muque. Ela cobriu o guardião sardento e foi parar no meio da rua.

– Vá dar tiro no inferno!

– Cala a boca, palestrino!

– Traga a bola!

Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou.

No bonde vinha o pai de Gaetaninho.

A gurizada assustada espalhou a notícia na noite.

– Sabe o Gaetaninho?

– Que é que tem?

– Amassou o bonde!

A vizinhança limpou com benzina suas roupas domingueiras.

Às dezesseis horas do dia seguinte saiu um enterro da Rua do Oriente e Gaetaninho não ia na boleia de nenhum dos carros do acompanhamento. Lá no da frente dentro de um caixão fechado com flores pobres por cima. Vestia a roupa marinheira, tinha as ligas, mas não levava a palhetinha.

Quem na boleia de um dos carros do cortejo mirim exibia soberbo terno vermelho que feria a vista da gente era o Beppino. (MACHADO, 1998, p. 54-56)

RESPOSTA COMENTADA

O conto "Gaetaninho" tem um cenário urbano, registrando, em diversas cenas (à maneira de um cinematógrafo), o ritmo da vida no cotidiano de uma metrópole. O autor cria sua literatura a partir de elementos desse cotidiano, como o bonde, o carro, os torcedores de futebol, os operários imigrantes e seus filhos (com nomes estrangeiros, como Beppo, Gaetano, etc.), o jogo do bicho, etc., nomeando locais existentes no cenário urbano paulistano da época, como a rua Oriente (no Anhangabaú) e o cemitério do Araçá. Casa Kosmos, onde era possível comprar finas roupas masculinas. A linguagem é enxuta (dir-se-ia telegráfica), atenta ao registro coloquial, incorporando formas da oralidade ("Que é que tem?"; "Eta", "Xi", "quinhentão", etc.) e estrangeirismos ("Subito!"), com pouca adjetivação e predominância de uma estética concreta, fulcrada na experiência cotidiana. Percebemos, também, a presença do imigrante italiano, cada vez mais marcante nas primeiras décadas do século XX como força de trabalho a impulsionar o projeto desenvolvimentista, bem como as dinâmicas sociais que separavam os ricos (que andavam de automóvel) e os pobres (que, quando muito, andavam de bonde).

RESUMO

A Semana de Arte Moderna é considerada o marco histórico do surgimento do modernismo entre nós. Propondo uma renovação nos modos de fazer e de experienciar a arte e a literatura, os modernistas reivindicavam novos programas estéticos condizentes com a sensibilidade estética e o ritmo de vida nas metrópoles. Nesse sentido, foram importantes os contatos estabelecidos com as vanguardas atuantes na Europa ao longo das duas primeiras décadas do século XX, cuja atitude libertária, transgressiva e antitradicionalista influenciou a atuação de nossos modernistas em prol desse movimento de renovação das letras e das artes.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, iremos estudar duas importantes obras legadas pelo modernismo: o "Manifesto Antropófago", de Oswald de Andrade, e o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, destacando a interpretação da cultura brasileira formulada em ambas.

A antropofagia e o herói sem nenhum caráter

Pascoal Farinaccio

Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado

AULA

14

Metas da aula

Apresentar duas importantes obras do nosso modernismo, o “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade, e o romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e analisar suas relações com a questão da identidade cultural brasileira.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a importância do “Manifesto Antropófago” e do romance *Macunaíma* no contexto do nacionalismo modernista;
2. identificar nas obras em questão os elementos de reflexão sobre as particularidades da cultura e da sociedade brasileira.

INTRODUÇÃO

O modernismo foi um movimento artístico que ambicionou lançar um novo olhar sobre o Brasil para entender de forma profunda as raízes da nossa formação histórico-cultural. Escritores como os paulistanos Oswald de Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade (1893-1945), que tiveram importância fundamental na realização do movimento, escreveram obras literárias nas quais se reconhece uma importante reflexão sobre as particularidades da sociedade brasileira.

Nessa perspectiva, o “Manifesto Antropófago”, lançado por Oswald de Andrade em 1928, e o romance *Macunaíma*, publicado por Mário de Andrade nesse mesmo ano, são exemplos do empenho modernista de pensar criticamente o Brasil no contexto da década de 1920. Foi um período em que a produção artística brasileira procurou se atualizar com as novidades estéticas vindas da Europa (as propostas de vanguarda de movimentos como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, entre outros) e, ao mesmo tempo, afirmar a originalidade da cultura brasileira no mundo.

Pode-se dizer que o olhar modernista, portanto, é caracterizado por uma mirada dupla. Por um lado, olha para o que está acontecendo na Europa, as experimentações estéticas que estão ocorrendo em diversos campos artísticos, tais como a literatura, a pintura, o cinema, a música e a escultura. A arte brasileira quer estar sintonizada com as novidades de sua própria época, com o trabalho dos artistas residentes na Europa, sobretudo em Paris, cidade-epicentro dos movimentos de vanguarda nas duas primeiras décadas do século XX. Por outro lado, o olhar modernista volta-se por assim dizer para o próprio umbigo, isto é, mira a história do Brasil e procura entender as características singulares da formação cultural e étnica do povo brasileiro. Em 1928, Oswald de Andrade iria lançar um manifesto chamado “Manifesto Antropófago”, que saiu publicado na *Revista de Antropofagia*, fundada por ele, Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado, dois outros importantes escritores modernistas. Este manifesto propunha a metáfora da antropofagia como um procedimento-chave do funcionamento da cultura brasileira. A metáfora baseava-se nos cerimoniais de antropofagia dos índios tupis que ocorriam no período colonial: os índios costumavam matar e comer os inimigos capturados em uma cerimônia ritual – acreditavam que, comendo o inimigo, incorporavam a força do inimigo, isto é, tornavam-se mais fortes e corajosos. Pois bem, baseado nesse ritual antropofágico, Oswald define

a cultura brasileira como uma cultura que devora as culturas estrangeiras tornando-as nossas de direito. Seja a pizza italiana, o futebol inglês, o jazz americano, a própria língua portuguesa... ou o que mais venha de fora, uma vez tendo aportado ao Brasil, o elemento cultural estrangeiro é processado – isto é, “devorado” – pela dinâmica própria da cultura brasileira tornando-se um elemento da nossa própria cultura. A cultura brasileira é, portanto, uma cultura que se faz devorando as culturas estrangeiras. Somos um país formado por contribuições de povos vindos de diversas partes do mundo. Por isso, uma das frases mais importantes do “Manifesto” que iremos estudar nesta aula é: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”



Figura14.1: Oswald de Andrade.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Oswald_de_Andrade
Ficheiro:Oswald_de_andrade_1920.jpg

No mesmo ano em que Oswald lançava o “Manifesto Antropófago”, Mário de Andrade publicava o seu mais importante romance, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Nele, Mário aproveitaria a sua larga experiência como pesquisador da cultura popular brasileira. Assim sendo, o romance está repleto de referências à cultura popular, sendo composto em grande parte de citações de lendas do folclore brasileiro, de mitos indígenas, de cultos religiosos de origem africana.

Macunaíma, o herói, parte da Floresta Amazônica e chega a São Paulo, em busca da muiraquitã, uma pedra mágica que lhe fora roubada. Macunaíma é um homem que reúne em si características dos três povos que deram origem ao brasileiro: misto de branco, índio e negro.

O subtítulo da obra, “herói sem nenhum caráter”, deve ser entendido em dois sentidos: é um homem sem caráter, isto é, de índole duvidosa, e também não apresenta um caráter definido, o que remete à dificuldade de fixar um caráter nacional do homem brasileiro, já que ele é fruto de contribuições culturais muito heterogêneas.

Ao fazer seu herói deixar a selva e chegar à “selva de pedra” chamada São Paulo, Mário de Andrade busca elaborar uma reflexão ficcional que dê conta da complexidade de um país tão grande e diversificado como o Brasil, levando em consideração seus elementos ditos primitivos ou arcaicos e outros vinculados ao progresso urbano, industrial e técnico.



Figura 14.2: Mário de Andrade.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mario_de_andrade_1928b.png

Nesta aula estudaremos estas duas importantes obras legadas pelo movimento modernista. Veremos como, apesar da passagem do tempo, tanto o “Manifesto Antropófago” quanto *Macunaíma* permanecem ainda hoje como obras fundamentais para entendermos o que somos como nação no cenário mundial.

“ALI VEM A NOSSA COMIDA PULANDO”

Uma referência bibliográfica muito importante para Oswald de Andrade são os relatos dos cronistas do período colonial. O “Manifesto Antropófago” dialoga diretamente com eles, sobretudo com aqueles que descrevem os rituais antropofágicos. Dentre esses relatos, é de especial importância o do aventureiro alemão Hans Staden, que esteve no Brasil em duas ocasiões: numa viagem em 1549 e em outra em 1550. Nesta segunda viagem que fez ao Brasil, Hans Staden caiu prisioneiro dos índios tupinambás (ferrenhos inimigos dos portugueses), ficando nove meses em cativeiro e testemunhando, durante esse período, cerimônias de antropofagia ritual. Tendo posteriormente conseguido fugir, retornou à Alemanha, ali publicando, em 1557, o livro intitulado *História verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos*, situada no Novo Mundo da América, no qual relata suas aventuras e desventuras na então colônia portuguesa.

O livro de Staden, além de narrar os rituais antropofágicos, era composto de imagens (xilografuras) que ilustravam as cenas conforme descritas. A seguir você pode conferir uma dessas ilustrações, que muito chocaram os leitores europeus da época:



Figura 14.3: O canibalismo de tribos indígenas.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cannibals.23232.jpg>

Hans Staden narra suas aventuras entre os índios tupinambás com um certo humor negro. Conta, por exemplo, que os índios o levavam de um lugar a outro amarrado por uma corda ao redor do pescoço. Ao chegar a uma aldeia os índios obrigavam-no a gritar para os demais que

ali já se encontravam: “Estou chegando, sou a vossa comida”. Justamente esta frase, modificada para “ali vem nossa comida pulando” é citada no primeiro número da *Revista de Antropofagia*. Era um modo divertido de os modernistas fazerem uso da ideia de antropofagia: comemos o europeu (entenda-se, a cultura europeia) para fazermos a nossa própria cultura, de forma não subserviente, mas crítica em relação ao empréstimo estrangeiro.

Sem dúvida, o capítulo mais extraordinário do livro de Staden é o intitulado “Os costumes festivos dos selvagens ao matar e comer seus inimigos. Com o que matam a golpes os inimigos e como tratam-nos”, no qual descreve o ritual antropofágico. Vejamos alguns trechos:

Quando trazem para casa um inimigo, os primeiros a bater nele são as mulheres e as crianças. Depois colam nele penas cinzas, raspam-lhes as sobrancelhas, dançam em volta dele e atam-no direito, de forma a não poder fugir.

Fazem também uma grande corda, que chamam de muçurana. Com essa corda amarram-no antes de matá-lo.

Ao juntarem todas as coisas, decidem o momento em que o prisioneiro deverá morrer, e convidam os selvagens de outras aldeias para que o visitem. Enchem, então, todos os vasos de bebida [...]. Assim que todos os que vieram de fora estiverem reunidos, o chefe da cabana lhes dá as boas-vindas e diz: “Agora venham e ajudem a comer o vosso inimigo”.

Ele [o prisioneiro] agora fica amarrado no centro [...]. A seguir, aquele que o matará volta a pegar a maça [uma espécie de porrete] e diz: “Sim, estou aqui, quero matá-lo porque a sua gente também matou e comeu muitos dos nossos”. O prisioneiro lhe responde: “Tenho muitos amigos que saberão me vingar quando eu morrer”. Nisto, o algoz golpeia o prisioneiro na nuca, de forma que lhe jorre o cérebro. Imediatamente as mulheres pegam o morto, arrastam-no para cima da fogueira, arrancam toda a sua pele, deixam-no inteiramente branco e tapam seu traseiro para que nada lhe escape.

Depois que a pele foi limpa, um homem o segura e lhe corta as pernas acima dos joelhos e os braços rente ao tronco [...]. A seguir separam as costas junto com o traseiro da parte dianteira. Dividem tudo entre si. As vísceras ficam com as mulheres. Fervem-nas, e com o caldo fazem uma massa fina que chamam de mingau, que elas e as crianças sorvem. As mulheres comem as vísceras, da mesma forma que a carne da cabeça. O cérebro, a língua e o que

mais as crianças puderem apreciar, elas comem. Quando tudo tiver sido dividido, voltam para casa, e cada um leva seu pedaço.

Aquele que matou o prisioneiro atribui-se mais um nome, e o chefe da cabana lhe faz uma incisão com o dente de um animal selvagem na parte superior dos braços. Quando a ferida está curada, veem-se as cicatrizes, e elas têm o valor de uma honrosa ornamentação.

Tudo isso eu vi, e estive presente. (STADEN, 1999, p. 106-109).

O “MANIFESTO ANTROPÓFAGO”

Leia agora algumas passagens do “Manifesto Antropófago”, publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928:

Só a antropofagia nos une. Socialmente, Economicamente. Filosoficamente.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

O que atropelava a verdade era a roupa [...]. A reação contra o homem vestido.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

A alegria é a prova dos nove.

Oswald de Andrade

Em Piratininga

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha
(ANDRADE, 1990, p. 47-52).

A metáfora da antropofagia, como já dito antes, tem como inspiração um dado histórico real: os cerimoniais de antropofagia dos índios no período colonial brasileiro. A antropofagia ritual não se resumia ao ato de comer a carne do inimigo, mas tinha acima de tudo um valor simbólico: comer a carne do inimigo significava incorporar a força do adversário. Nessa perspectiva, a antropofagia oswaldiana propõe a cultura brasileira como uma cultura que digere as culturas estrangeiras, tornando-se por sua vez original e forte. Não se trata aqui, portanto, de copiar o elemento cultural estrangeiro, mas de transformá-lo (no processo de digestão) segundo os nossos próprios interesses.

Observa-se que, como no romantismo, o modernismo também recupera a figura do índio como uma espécie de símbolo maior da identidade brasileira. Porém, com uma diferença fundamental. Enquanto o romantismo valorizava o índio que se harmonizava com o colono português (o caso exemplar é o romance *O Guarani*, de José de Alencar), o modernismo irá propor a valorização do índio que resiste ao português, inclusive comendo-o, literalmente. É por isso que o “Manifesto Antropófago” é datado do ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha, isto é, foi escrito 374 anos depois de o Bispo Sardinha ter naufragado na costa brasileira, sendo em seguida – como está comprovado historicamente – capturado e comido pelos índios caetés...

Como se depreende das passagens citadas, o “Manifesto Antropófago” valoriza a capacidade brasileira de transformar criativamente os influxos estrangeiros. A lei do antropófago é precisamente estar aberto à cultura do outro: “só me interessa o que não é meu”. Estar aberto ao outro, mas sempre com espírito crítico: nesse sentido, Oswald de Andrade diz que “nunca fomos catequizados”. Deve-se entender por isso que, não obstante o país ter sido colonizado pelo invasor europeu, sempre se mostrou no Brasil uma capacidade de transformar as “verdades” vindas de fora conforme as necessidades locais: assim, tanto negros como índios souberam resistir à imposição cultural branca, fazendo com que de uma forma ou outra, elementos originais de sua cultura não fossem eliminados. Esses elementos que sobreviveram acabaram por adentrar e influenciar a cultura do colonizador branco.

Outro ponto importante do “Manifesto Antropófago” remete à alegria de viver encarnada nos povos ditos primitivos: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. Oswald parte do pressuposto de que os índios, antes da chegada dos portugueses, viviam em sociedades com alto grau de liberdade e generosidade: andavam nus (o que era natural e não pecaminoso) e distribuíam seus bens materiais e simbólicos de forma equânime entre todos. Apesar da violência da colonização, algo desse jeito livre e alegre de viver também sobreviveu na formação miscigenada da cultura brasileira.

Benedito Nunes, um importante estudioso da obra de Oswald de Andrade, explica que a antropofagia do escritor deve ser entendida ao mesmo tempo como “metáfora, diagnóstico e terapêutica”:

[...] metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento [...] e terapêutica, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos [...] sob a forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica. (NUNES, 1990, p. 15-16)

Em resumo, feito o diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pelo processo colonizador, recupera-se metaforicamente a antropofagia dos índios e propõe-se a devoração da cultura estrangeira como um modo básico de se fazer a cultura brasileira: satirizamos e criticamos aquilo que nos oprime – “somos fortes e vingativos como o Jabuti”, diz o “Manifesto” –, para criarmos aquilo que somos de forma original e vivaz.

À época do movimento antropofágico, Oswald de Andrade era casado com a pintora Tarsila do Amaral (1886-1975), belíssima e talentosa mulher, para muitos a “musa do modernismo”. Formavam um casal elegante e endinheirado a quem os amigos apelidaram carinhosamente de Tarsiwald. Além de companheiros na vida afetiva, formaram também uma dupla artística: Tarsila ilustrou alguns dos livros de poesia de Oswald, como o *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade* e o livro intitulado *Pau-Brasil*.

No dia 11 de janeiro de 1928, Tarsila ofereceu de presente a Oswald de Andrade um quadro que acabara de pintar. Oswald ficou impressionadíssimo e chamou seu amigo Raul Bopp para vê-lo. Os dois e Tarsila resolveram dar um título ao quadro após consulta a um dicionário de tupi-guarani: Abaporu. O que significa: aba: homem, poru: que come. Ou seja, o comedor de gente. Os três também resolveram fazer um movimento inspirados no quadro: justamente o movimento antropofágico.

Anos depois Tarsila daria o seguinte depoimento:

Segui apenas uma inspiração sem nunca prever os seus resultados. Aquela figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto, sugeriu a Oswald de Andrade a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago... (apud AMARAL, 1975, p. 247)



Figura 14.4: O Abaporu.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Abaporu.jpg>

Um desenho do Abaporu ilustra o “Manifesto Antropófago”, quando publicado pela primeira vez, em 1928, na *Revista de Antropofagia*.

**ATIVIDADE 1****Atende ao objetivo 1**

Uma das frases mais célebres do “Manifesto Antropófago” é a seguinte: *Tupi or not tupi that is the question*. Trata-se de uma paródia da fala do personagem Hamlet da peça escrita por Shakespeare: *To be or not to be that is the question* (“Ser ou não ser, eis a questão”).

Analise a frase do “Manifesto Antropófago” levando em conta a sua concepção da cultura brasileira como uma cultura que se faz devorando os elementos estrangeiros.

RESPOSTA COMENTADA

A frase citada do “Manifesto Antropófago” realiza na prática o que é proposto teoricamente: a cultura brasileira deve comer de maneira crítica as culturas estrangeiras, transformando-as em nossa própria cultura. No caso, o verbo *to be* do “ser ou não ser” shakespeariano é aproximado foneticamente da palavra “tupi”, que designa um grupo indígena brasileiro. O resultado é cômico e ao mesmo tempo afirma a força da cultura brasileira: seríamos capazes de devorar um clássico da literatura universal, acrescentando-lhe um toque bem brasileiro e malicioso. Em suma, Shakespeare é apropriado de forma desabusada, numa operação cultural tipicamente antropofágica.

MACUNAÍMA: O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER

Macunaíma foi escrito por Mário de Andrade em apenas seis dias na chácara que o autor tinha em Araraquara, interior de São Paulo. Para lá o escritor levou suas fichinhas nas quais anotava informações sobre a cultura popular brasileira, as lendas, os mitos indígenas. Com esse material de estudo e muita imaginação, criou um clássico da nossa literatura. O romance começa desta forma:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (ANDRADE, 1988, p. 5).

Essa abertura é nitidamente uma paródia de uma passagem inicial de Iracema, o romance indianista de José de Alencar: “Além, muito além daquela serra, que ainda azulava no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel...”. Ao contrário da bela Iracema, Macunaíma é feio... Observa-se aqui o uso irreverente e desabusado da tradição literária por parte do escritor modernista e certamente sua intenção de criar uma anti-herói. De fato, Macunaíma é de imediato caracterizado com aspectos negativos:

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: Ai! que preguiça!...

O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém.

No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. (ibidem, p. 5-6)

Macunaíma, portanto, é preguiçoso, ambicioso desde a infância e sempre disposto a, como escreve Mário, “brincar” com as mulheres, ou seja, fazer sexo com elas. É este o... “herói da nossa gente”!

Tendo perdido seu talismã, a pedrinha verde chamada muiraquitã que havia ganhado de Ci, a mãe do mato, Macunaíma decide sair da Amazônia e ir para São Paulo, pois descobre que ela foi vendida a Venceslau Pietro Pietra, que reside na capital paulista. No caminho, Macunaíma, que nasceu preto e filho de índia, torna-se “branco louro e de olhos azuizinhos” depois de tomar banho em um poço com água encantada... Mário de Andrade, dessa forma inusitada, nos fala do brasileiro como resultado da miscigenação entre brancos, negros e índios. E o deslocamento da região de mata para a grande cidade industrial tem a ver com o desejo do autor de mapear as diversas realidades regionais e econômicas de um país tão grande e diversificado como o Brasil.

Em São Paulo, Macunaíma vive diversas aventuras, sempre acompanhado de seus irmãos Jiguê e Maanape, aos quais engana com frequência para levar a melhor em diversas situações. Chegando à capital paulista, o herói estranha o universo industrial:

[...] campainhas buzinas apitos e tudo era máquina [...]. Os taman-duás os boitatás as inajás de curuatás de fumo eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... (ANDRADE, 1988, p. 40).

Ao que tudo indica, Macunaíma é um herói que não se sente propriamente em casa nem no mato, nem na cidade grande – de certa forma, é um desadaptado, alguém que não conseguiu estabelecer-se de forma satisfatória em nenhum lugar de seu país.

Com efeito, quando retorna à selva depois de recuperar a muiraquitã, Macunaíma é quase totalmente devorado pela Uiara, com quem tenta fazer sexo, e perde mais uma vez o seu talismã. Depois disso, não acha “mais graça nesta terra” e decide ir para o céu... Macunaíma transforma-se na constelação da Ursa Maior: “Ia ser o brilho bonito, mas inútil, porém de mais uma constelação” (ibidem, p. 165).

Macunaíma é o herói ou anti-herói brasileiro por excelência: não quer saber de trabalhar, vive de pequenos golpes ou do acaso da sorte, é malicioso, malandro e mulherengo. O seu final não poderia ser mais triste: vira um brilho bonito, porém inútil, de uma estrela...

“CARTA PRAS ICAMIABAS”: UMA SÁTIRA AO DIVÓRCIO ENTRE ESCRITA E FALA NO BRASIL

Um episódio muito importante de *Macunaíma* é o capítulo intitulado “Carta pras Icamiabas”. Nele, Mário de Andrade irá fazer uma hilariante sátira ao divórcio, isto é, ao abismo existente entre as linguagens escrita e falada no Brasil. Aliás, seja para Mário de Andrade, seja para Oswald de Andrade, aproximar a linguagem literária da linguagem cotidiana, da fala das ruas, era um ponto de honra do projeto modernista.

Quanto a Oswald, basta lembrar esta passagem do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, que acompanha o livro de poesias intitulado *Pau-Brasil*: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1990, p. 42).

Os modernistas procuraram abordar em suas obras temas prosaicos, bem como expressá-los numa linguagem muito próxima ao uso cotidiano da língua oral: “como somos, como falamos”.

Macunaíma, estando em São Paulo e encontrando-se sem dinheiro, escreve uma carta para as icamiabas, que estão na Amazônia. Ele usa um estilo bastante empolado: “Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saudade e muito amor, com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo...” (ANDRADE, 1988, p. 72).

Macunaíma procura escrever “bonito” para impressionar as icamiabas; o seu objetivo, entretanto, é apenas conseguir arrancar dinheiro delas, como fica indicado neste trecho:

Porque, súditas dilectas, é incontestável que Nós, Imperator vosso, nos achamos em precária condição. O tesouro que daí trouxemos, foi-nos de mister convertê-lo na moeda corrente do país; e tal conversão muito nos há dificultado o manutenção, devido às oscilações do Câmbio e à baixa do cacau (ibidem, p. 74).

Embora procure escrever em estilo elevado, utilizando-se da segunda pessoa do plural (vós) e fazendo uso de palavras rebuscadas, a verdade é que Macunaíma acaba vítima de sua própria vaidade literária. Com muita ironia, Mário faz Macunaíma trocar a palavra versículos (da Bíblia) por outra semelhante, mas de sentido completamente diverso:

“... e já estamos em condições de citarmos no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os testículos da Bíblia” (ANDRADE, 1988, p. 85).

Em sua carta, Macunaíma diz que os paulistanos se utilizam de duas línguas completamente diversas: a escrita e a falada...: “Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra” (ibidem, p. 84). A língua escrita procura não se contaminar com as impurezas da língua falada. Nas conversas, diz Macunaíma, os paulistanos usam um “linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade”. Quando escrevem, entretanto, os paulistanos procuram se ater à norma culta da língua, mas de forma bastante pedante: “Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino...” (ibidem, p. 84).

Até o movimento modernista a produção literária brasileira procurou geralmente evitar uma maior aproximação com a língua falada e as expressões populares. A língua falada era considerada uma “desprezível língua”, como observa Macunaíma. Escritores como Mário de Andrade, entretanto, apropriaram-se da língua falada em suas obras. A “Carta pras Icamiabas” é um importantíssimo capítulo da luta modernista contra o preconceito que, no Brasil, inibe o diálogo entre a expressão escrita e a expressão falada da língua portuguesa.

Vale notar, ainda nesse sentido, que Mário escreve sempre “si” ao invés de “se” – “mas si de tal...” –, o que é um exemplo concreto de seu esforço em aproximar a escrita do uso da sonoridade empregada na língua falada.

AS LÁGRIMAS DE MÁRIO DE ANDRADE

Como vimos, Macunaíma, que encarna certos estereótipos do que seria o caráter nacional brasileiro, acaba muito mal ao final do romance. Ele é esperto, preguiçoso, malandro, não quer saber de trabalho regular e não sustenta nenhum projeto de vida a longo prazo. Podemos dizer que o herói da nossa gente tem um fim extramente melancólico...

O próprio Mário de Andrade, em carta a seu amigo Álvaro Lins, escrita em 1942, relembra que chorou quando escreveu o final de seu livro mais famoso:

Veja o “caso” de Macunaíma... Pouco importa si muito sorri escrevendo certas páginas do livro: importa mais, pelo menos pra mim mesmo, lembrar que quando o herói desiste dos combates da terra e resolve ir viver “o brilho inútil das estrelas”, eu chorei. Tudo, nos capítulos finais, foi escrito numa comoção enorme, numa tristeza, por várias vezes senti os olhos umedecidos, porque eu não queria que fosse assim! E até hoje (é o livro que eu nunca pego, não porque ache ruim, mas porque detesto sentimentalmente ele), as duas ou três vezes que reli esse final, a mesma comoção, a mesma tristeza, o mesmo desejo amoroso de que não fosse assim, me convulsionaram (apud BOSI, 1988, p. 180-181).

Esta confissão do criador de Macunaíma é comovente e ao mesmo tempo surpreendente. Ele não queria que o final do herói fosse tão triste. Mas, possivelmente levado pela potência de sua profunda compreensão das mazelas do Brasil e dos sofrimentos de seu povo, Mário tenha se sentido “forçado” a este final melancólico, embora, por amor a eles, desejasse que tudo acabasse de uma maneira diferente, talvez com mais otimismo.



Em 1969, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade realizou uma excelente adaptação do romance de Mário de Andrade. *Macunaíma*, o filme, incorpora elementos da chanchada e conta com os atores Grande Otelo e Paulo José interpretando o papel do “herói sem nenhum caráter”. O filme está disponível em DVD e também pode ser visto, em versão integral, no seguinte link do youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=UzBLPx8g23c>.

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 2

Mário de Andrade foi um incansável estudioso da língua portuguesa em suas manifestações escritas e orais. Procurou em suas obras literárias fixar um português brasileiro, isto é, um português com peculiaridades nacionais próprias, com diferenças em relação à língua portuguesa escrita e falada em Portugal. Em certa passagem de *Macunaíma*, o herói aguarda para agir contra seu inimigo Venceslau Pietro Pietra. O autor escreve: “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito” (ANDRADE, 1988, p. 87). Comente essa pas-

sagem levando em conta o que você leu sobre o romance, especialmente sobre o capítulo “Carta pras Icamiabas”.

RESPOSTA COMENTADA

Na passagem citada, Mário de Andrade refere-se, de modo irônico, às duas modalidades da língua portuguesa em São Paulo: há o “brasileiro falado” e o “português escrito”. As duas formas de expressão da mesma língua apresentam tantas diferenças que chegam a parecer duas línguas ao invés de uma. O “português escrito” procura se afastar do “brasileiro falado” devido ao preconceito em relação à expressão oral, vista como deficiente e impura. Contra esse preconceito linguístico, Mário irá escrever como se fala, isto é, procurará incorporar em sua obra o colorido e a expressividade da fala brasileira. A escrita de Macunaíma está muito próxima do uso oral da língua.

CONCLUSÃO

O modernismo foi um movimento de renovação das artes brasileiras. Por um lado, os escritores procuraram atualizar a nossa produção literária, sintonizando-a com os movimentos das vanguardas europeias dos anos 1920. Com isso, abriam-se as portas da liberdade irrestrita de invenção, destruíam-se as regras opressivas e garantia-se aos artistas o direito de permanente experimentação estética. Depois do modernismo tudo passa a ser possível em termos de arte.

Por outro lado, o modernismo também se preocupou em aprofundar o conhecimento da história e da cultura brasileira. Passou-se a valorizar a cultura popular e a renovação da linguagem literária muito se beneficiou de uma apropriação criativa da fala cotidiana das ruas.

Em 1928, o escritor Oswald de Andrade lançou o “Manifesto Antropófago”. Trata-se de uma importantíssima obra de reflexão sobre

nossa cultura, obra que ainda hoje é muito discutida. Segundo o “Manifesto”, o povo brasileiro nunca se deixou catequizar pelos colonizadores europeus, mas, ao invés, sempre soube subverter a cultura do outro segundo seus próprios interesses. Retomando metaforicamente o ritual de antropofagia dos índios do período colonial, concebe a cultura brasileira como uma cultura que se faz devorando as culturas estrangeiras, tornando-se assim mais forte e exuberante.

Ainda no ano de 1928 publicou-se outro texto fundamental do movimento modernista, o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O herói do romance é mais propriamente um anti-herói, pois possui características negativas, como a preguiça, a luxúria e a malandragem. Como diz o subtítulo da obra, *Macunaíma* é “o herói sem nenhum caráter”, entendendo-se por isso que se trata de um personagem, por um lado, mau caráter e, por outro, desprovido de um caráter nacional bem definido. *Macunaíma* vive muitas aventuras, às quais não faltam graça e malícia, porém seu final é bastante trágico, o que indica um pessimismo do autor em relação aos destinos do brasileiro com tais características e deficiências.

Pode-se dizer que o modernismo, em traços gerais, significou um esforço de atualização da inteligência brasileira em relação ao conhecimento e às artes europeias e, ao mesmo tempo, um desejo de redescobrir e interpretar o Brasil em suas dimensões socioculturais mais variadas e profundas.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Macunaíma possui características que em geral são associadas ao estereótipo do homem brasileiro: ele é preguiçoso, malandro, mulherengo e, sobretudo, é incapaz de sustentar qualquer projeto de existência econômica a longo prazo, preferindo viver de pequenas trapaças e contando sempre com a sorte. O seu final, no entanto, é bastante triste: “... de tanto pensar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu” (ANDRADE, 1988, p. 166).

Como se poderia interpretar esse final trágico do “herói sem nenhum caráter”, considerando-se as suas características referidas?

RESPOSTA COMENTADA

Apesar de ser uma figura em princípio simpática, com suas malandragens e seu gosto por sexo, por exemplo, Macunaíma é incapaz de realizar projetos de longo prazo: não cuida do amanhã, mas vive sempre o momento de forma inconsequente, procurando levar alguma vantagem pessoal. Representa o caráter nacional brasileiro, naquilo que ele tem de pior. Como resultado dessa falta de planejamento e organização racional da vida, Macunaíma tem um final trágico, transformando-se numa estrela solitária no campo vasto do céu.

RESUMO

Nesta aula, estudamos duas importantes obras do modernismo, “O Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade e o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Os principais pontos abordados foram:

- o relato do aventureiro alemão Hans Staden entre os índios tupinambás em meados do século XVI. Publicado em livro, o relato chocou os leitores europeus da época, pois trazia descrições dos rituais de antropofagia realizados pelos índios que então habitavam a costa brasileira;
- o “Manifesto Antropófago”, publicado por Oswald de Andrade em 1928 na *Revista de Antropofagia*. Esse manifesto retomava metaforicamente a antropofagia dos índios do período colonial para propor a devoração das culturas estrangeiras como modo básico de funcionamento da cultura brasileira. “Só me interessa o que não é meu”, diz o “Manifesto Antropófago”;

- o romance *Macunaíma*, publicado por Mário de Andrade em 1928. Nessa obra, Macunaíma, o “herói sem nenhum caráter”, que também é “o herói da nossa gente”, parte da floresta para São Paulo em busca da pedra mágica muiraquitã. Macunaíma possui características como a preguiça, a luxúria e a malandragem; vive muitas aventuras na capital paulista, retorna à terra de origem, mas tem um final trágico, tornando-se o “brilho bonito mas inútil” de uma constelação no céu;
- a crítica modernista ao preconceito que, no Brasil, separa radicalmente as expressões escrita e falada da língua portuguesa. O capítulo “Carta pras Icamiabas”, de *Macunaíma*, é uma sátira a essa situação linguística.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, começaremos o estudo da obra de Guimarães Rosa, focalizando seus contos. Esses textos mais breves, além de serem uma boa porta de entrada para a obra do escritor mineiro, contém o mesmo grau de invenção verbal (que o coloca lado a lado com escritores do século XX como James Joyce) e de compreensão do sertanejo brasileiro a partir de um olhar que considera o homem em sua relação com a realidade local.

O local e o universal nos contos de Guimarães Rosa

Pascoal Farinaccio

Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado

AULA

15

Metas da aula

Apresentar informações sobre a obra de Guimarães Rosa e analisar alguns de seus contos, nos quais encontramos representada a multiplicidade étnica e cultural do Brasil e a relação do sertanejo brasileiro com a realidade local.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer, por meio da análise de textos, características estilísticas da obra de Guimarães Rosa;
2. identificar o diálogo estabelecido entre o local e o universal em seus contos.

INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo, cidade do estado de Minas Gerais, no ano de 1906. Desde cedo, interessou-se pelo aprendizado de línguas, o que se prolongou ao longo de toda a vida.

Formou-se em medicina e começou a trabalhar no oeste do estado, onde travou contato com a paisagem e os tipos humanos do sertão mineiro.

Logo depois, ingressou na carreira diplomática, trabalhando pela Europa e América Latina.

Homem profundamente mineiro e, ao mesmo tempo, cosmopolita (mesmo por conta de sua atuação profissional como diplomata), Guimarães Rosa deixou uma obra composta por romances (*Grande sertão: veredas*), contos (*Sagarana*, *Primeiras estórias*, *Tutameia*), novelas (*Corpo de baile*) e poemas (*Magma*).

Focalizaremos esta aula na produção de Guimarães Rosa com um tipo textual específico: o conto.

SAGARANA

A primeira versão de *Sagarana* foi escrita na década de 1930 e, com ela, em versão datilografada, o autor concorreu ao Concurso Humberto de Campos, promovido pela Livraria José Olympio, com o qual eram premiadas as obras mais promissoras de estreadantes ou não, tendo em seu júri nomes como Graciliano Ramos, Marques Rebelo e Prudente de Moraes Neto. Essa primeira versão de *Sagarana* obteve o segundo lugar no referido certame e nela Guimarães Rosa retrabalharia inúmeros pontos até chegar à versão publicada em livro, no ano de 1946, com nove contos.

Alguns dos contos de *Sagarana* tornar-se-iam indissociáveis do nome do autor, como “A hora e a vez de Augusto Matraga”, que o cineasta Roberto Santos montou num filme de 1965. Nesse conto, como em outros de *Sagarana*, encontramos retratada a realidade do sertão – e com isso queremos dizer tanto a realidade física (com a descrição de paisagens locais, com a presença de fauna e flora características) como também a realidade humana (com jagunços e homens em cuja vida irrompe a violência numa dimensão mítica, verdadeiramente trágica).

Como frisa Walnice Nogueira Galvão, em *Sagarana* já se encontra plena a “matéria do sertão” (GALVÃO, 2000, p. 53), que, por conta de *Grande sertão: veredas*, será sempre associada ao nome de Guimarães

Rosa. Segundo a mesma comentadora, “não é só Grande sertão: veredas, mas toda a obra de Guimarães Rosa, de fato, que começa e acaba no sertão. Para sempre identificado ao sertão, esse é seu universo, seu horizonte, seu ponto de partida e de chegada” (ibidem, p. 28).

Os contos de *Sagarana* possuem alta taxa de referencialidade, remetendo diretamente a aspectos bem locais da paisagem ou dos tipos humanos e animais do sertão. É o caso de “O burrinho pedrês” ou “Sarapalha”, em que dois animais (burro e mosquito causador da malária) associados à vida rústica aparecem. Também podemos incluir aí “Conversa de bois”, que evoca os carros de bois e suas juntas, meios de transporte e instrumentos de trabalho do homem do sertão. Os costumes sertanejos, por sua vez, são retratados em “A volta do marido pródigo” e “Minha gente”, nos quais as intrigas políticas das cidades de interior são encenadas.



Figura 15.1: Pedreira, de Debret.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret_pedreira.jpg

Nessa ilustração, Debret nos mostra os carros de bois em funcionamento no Brasil do século XIX. Debret (1768-1848) foi um artista francês que viveu no Brasil por cerca de quinze anos e registrou paisagens e fatos da vida tropical.

O mergulho profundo nessa realidade local se anuncia desde a epígrafe, onde encontramos uma quadra de poesia popular, dotada da ingenuidade e da graça que Rosa tanto reconhecia no falar do sertanejo mineiro:

Lá em cima daquela serra,
passa boi, passa boiada,
passa gente ruim e boa,
passa minha namorada.
(ROSA, 1977, p. 7).

O conto “Corpo fechado” abre com outra quadra, bem conhecida:

A barata diz que tem
sete saias de filó...
É mentira da barata:
ela tem é uma só.
(ibidem, p. 269)

Não apenas cantigas e quadras, mas também provérbios e ditados constituíram-se fontes nas quais o autor alimentou seus contos em *Sagarana*. Em “O burrinho pedrês”, encontramos, pelo menos, três exemplos (“Quem é visto, é lembrado”; “Quem vai na frente bebe água limpa” e “Suspiro de vaca não arranca estaca”) e em “A volta do marido pródigo”, mais um (“Quem não trabuca não manduca”).

Há uma preocupação constante, ao longo do livro, em relação ao léxico, com o registro de variantes regionais que enriquecem de forma notável a obra no plano linguístico. Essa estilização do falar regional é uma das marcas registradas da escrita de Guimarães Rosa, que já se encontra atuante em seu primeiro livro de contos, *Sagarana*. Percebemos isso nos fragmentos que seguem do conto “O burrinho pedrês”:

Mas o Calundú cada vez ia ficando mais enjerizado e mais maludo, ensaiando para ficar doido, chamando a onça para o largo e xingando todo nome feio que tem. Aquilo, eu fui bobeando de espiar tanto para ele, como que nunca eu não tinha visto o zebu tão grandalhão assim! A corcunda ia até lá embaixo, no lombo, e, na volta, passava do lugar seu dela e vinha pôr chapéu na testa do bichão. Cruz! E até a lua começou a alumiar o Calundú mais do que as outras coisas, por respeito [...] (ibidem, p. 17)

O vocabulário (“enjerizado”, “maludo”), a sintaxe (“Aquilo, eu fui bobeando...”), o registro coloquial (“Cruz!”) e a presença de variantes (“alumiar”) assumem a função estrutural de registrar no texto certa “paisagem humana”, da mesma forma com que a presença de uma onça e de um boi zebu nos fazem imaginar facilmente o cenário rural em que a ação se desenrola.

Passagens como a seguinte, além de incorporarem as marcas linguísticas da oralidade do sertanejo, também mostram como as escolhas lexicais do autor (objetivando representar a fala, o modo de pensar e interagir com o universo em torno característicos do homem do sertão) conduzem a um resultado estético no qual a língua portuguesa é enriquecida com variantes regionais e termos pertencentes a jargões (no caso, de vaqueiros e tropeiros):

– É baixo! Não vê! Negócio é só negócio. E eu estava ali era feito menino de escola, só p'ra mór de aprender. Quando vi que tinha sabido tudo, vim m'embora... Bem que eles pediram p'ra eu ficar. Mas eu lá precisava mais de ciganada velhaca?!... Uma osga! P'r'aqui mais p'r'aqui que eu fiquei!... (E Manuel Fulô toca os cotovelos.)... Já entendia de tudo quanto era manha de lidar com cavalo. Batia a mão num bicho de anca chata, cesto-de-urso, cambeta, de galope desunido, rasga-tapete, baixo de quartela, transcurvo ou boletado... Revirava com ele, fazia ele comer bastante milho, dava sal com enxofre, dava arsênico, dava outras coisas, que depois se o senhor quiser aprender eu lhe conto... Ajeitava um freio de-propósito, com bridão ou bocal de ferro, sojigando ou afrouxando a barbela, aconforme os casos... Acostumava o bruto, e aquilo ele ficava prontinho uma montada luxenta, de ginete, manteúdo p'ra troca, de 'galope espertado, batido do lado esquerdo... Só vendo! (ROSA, 1977, p. 284)



Figura 15.2: Imagem de um vaqueiro (em Pernambuco).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vaqueiro_Gonterre_1.JPG

O vaqueiro toma conta de um rebanho de gado. Nessa foto, ele usa um peitoral de couro, que serve para proteger sua pele dos galhos e espinhos da vegetação do sertão.

Outro procedimento estilístico valorizado por Rosa é a criação de neologismos, ou seja, palavras inventadas. Assim, encontramos ao longo dos contos de *Sagarana* inúmeras palavras criadas pelo autor, como “merenguém”, “varejoado”, “santiamém” etc. Os neologismos enriquecem a língua e são uma forma de contribuição que a literatura pode oferecer à evolução do código linguístico. Além disso, por conta de seu sabor de novidade nunca lida ou ouvida, servem também para realçar o aspecto lúdico da própria criação verbal (em equilíbrio com o rigoroso processo construtivo que marca a escrita em Guimarães Rosa), incorporando a novidade, a surpresa e o jogo no interior do sistema da língua, desmobilizando, nesse gesto, rotinas linguísticas que, pela repetição, tendem a desgastar e diminuir a potência de representação da linguagem verbal.

Assim, o uso consciente do léxico como instrumento de trabalho para sua escrita marca, sobremaneira, a obra de Guimarães Rosa já em *Sagarana*. Assim, para Walnice Nogueira Galvão, a importância desse primeiro livro de contos se deve não apenas ao cenário, mas também a esse trabalho com a linguagem:

Além da matéria do sertão, também a linguagem já é a da maturidade – original, sem dúvida, a mais brilhante e estupenda das linguagens. E já, como sempre seria, baseada na oralidade sertaneja, com aproveitamento de regionalismos e de arcaísmos preservados no sertão, mas também adaptando estrangeirismos e criando neologismos. Essa mistura será a marca registrada de toda a obra do autor (GALVÃO, 2000, p. 53).

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

A seguir, você encontrará dois textos. O primeiro é um fragmento do conto “São Marcos”, e o segundo, de “Corpo fechado”. Os dois fragmentos tematizam uma característica da cultura local do sertão mineiro em que se encontram inseridos os personagens de *Sagarana*. Identifique essa característica que é tematizada pelos dois fragmentos e comente o estilo da escrita em ambos:

Texto A

Até os meninos faziam feitiço, no Calango-Frito. O mestre dava muito coque, e batia de régua, também; Deolindinho, de dez anos, inventou a revolta – e ele era mesmo um gênio, porque o sistema foi original, peça por peça somente seu: “Cada um fecha os olhos e apanha uma folha no bamburral!” Pronto. “Agora, cada um verte água dentro da lata com as folhas!”. Feito. “Agora, algum vai esconder a coisa debaixo da cama de Seu Professor!...”

E foi a lata ir para debaixo da cama, e o professor para cima da cama, e da lata, e das folhas, e do resto, muito doente. Quase morreu: só não o conseguiu porque, não tendo os garotos sabido escolher um veículo inodoro, o bizarro composto, ao fim de dia e meio, denunciou-se por si. (ROSA, 1977, p. 58)

Texto B

Mas, de fato, cartas dadas, a história começa mesmo é aqui. Porque: era uma vez um pedreiro Antonico das Pedras ou Antonico das Águas, que tinha alma de pajé; e tinha também uma sela mexicana, encostada por falta de animal, e cobiçava ainda a Beija-Fulô, a qual, mesmo sendo nhata, custara um conto e trezentos, na baixa, e era o grande amor do meu amigo Manuel Fulô. Pois o Antônio curandeiro-feiticeiro, apesar de meu concorrente, lá me entrou de repente em casa, exigindo o Manuel Fulô a um canto – para assunto secretíssimo.

Nem eu pude ouvir. Isto é, escutava pouca coisa: Manuel Fulô dizia que não, gaguejava e relutava. E o outro falava pompeado, com grã viveza de gestos e calor para convencer.

O tempo passava. O povaréu falava, todo a uma vez, depois silenciava. Pesava demais a espera; e já era insuportável a situação.

Aí, de chofre, se abriu a porta do quarto-da-sala, onde os dois davam suas vozes, e o Antonico das Pedras surgiu, muito cínico e sacerdotal, requisitando agulha-e-linha, um prato fundo, cachaça e uma lata com brasas. E Manuel Fulo reapareceu também, muito mais amarelo do que antes, dizendo ao povo Veiga, funebremente:

– Podem entregar a minha Beija-Fulô p’ra o seu Toniquinho das Águas, que ela agora é dele...

Então eu me sobressaltei, e umas mulheres choramingaram, porque o dito equivalia a um perfeito legado testamentário. Mas os dois donos da Beija-Fulô tornaram a fechar-se no quarto, com o prato fundo, as brasas, a agulha-e-linha e a cachaça, e ainda outros aviamentos.

Houve um parado de próxima tempestade. Uma voz fina rezou o credo. Correram, na rua. E alguém, esbofado, entrou:

– Fechem as portas e as janelas, que seu Targino já vem vindo, e vai passar mesmo por aqui por frente da casa!...

O povo se mexeu, como água em assoalho.

– Entra p’ra dentro, Tibitú! – gritou-se.

– Aí vem o homem!... – gritaram.

E, nisso, abriram outra vez a porta do quarto-da-sala, e Manuel Fulô saiu primeiro. Surgiu como uma surpresa, transmudado, teso, sonambúlico. Abrimos caminho, e ele passou, para a rua. Ia do jeito com que os carneiros investem para a ponta da faca do matador. Vi-lhe um brilho estricito, nos olhos. E só depois que ele saiu foi que a Véiga mãe de todos os Véigas se desapalermou e pôde gritar:

– Me valei-me agora, minha Nossa Senhora!

E vi também o Antonico das Pedras, lampeiro e fagueiro, perguntando pela Beija-Fulô. Mas ninguém lhe deu atenção. Só perguntaram:

– O quê que o senhor foi fazer com o meu irmão, seu Toniquinho?

– Fechei o corpo dele. Não careçam de ter medo, que para arma de fogo eu garanto!...

– Jesus! Targino mata o Manezinho... Não levou nem garrucha nem nada, o pobre!

– Corre atrás dele, gente! Seu Toniquinho botou meu filho doido!

Mas ninguém transpôs a porta. O Targino já aparecera lá adiante. Vinha lento, mas com passadas largas. E de certo se admirou de ver Manuel Fulô caminhar. Naquela hora, a rua, ancha e comprida, só estava cabendo os dois. E eu pensei no trem-de-ferro colhendo e triturando um bezerro, na passagem de um corte.

Pronto! A dez metros do inimigo, Manuel Fulô parou, e rompeu numa voz, que de tão enérgica eu desconhecia, gritando uma inconveniência acerca da mãe do valentão. (ROSA, 1977, p. 135)

RESPOSTA COMENTADA

O Texto A e o Texto B retratam a crença do homem do sertão em feitiços e na atuação do sobrenatural sobre a vida cotidiana. No primeiro texto, temos um vilarejo (Calango-Frito) onde tais práticas são tão comuns que até as crianças são dadas a exercitá-las, lançando um feitiço contra o professor. No segundo texto, temos a figura de Antonico das Pedras, mistura de pajé, feiticeiro e benzedor, que vai “fechar o corpo” de Manuel Fulô, para que ele possa enfrentar o valentão Targino. Estilisticamente, os dois textos são marcados por usos da língua que ressaltam a coloquialidade (“p’ra”, “O que que o senhor...”; “Me valei-me agora”, etc.), as variantes regionais (“desapalermado”, “esbofado”, etc.) e os neologismos (“nhata”).

PRIMEIRAS ESTÓRIAS E TUTAMEIA

Nos dois volumes seguintes de contos – *Primeiras estórias* e *Tutameia* –, encontramos as mesmas preocupações com o registro da cultura, da língua e da paisagem locais, que já caracterizavam *Sagarana*.

Estará presente, como sempre, o intenso diálogo com as tradições populares, detectável não apenas no recurso à oralidade como também no uso reiterado de provérbios, quadras e cantigas. E também o trabalho de invenção de novas palavras (neologismos), como “perséquito” e “muralhavaz”.

Em que pese essa consolidação de uma criação verbal intensamente centrada na observação da vida regional, esses dois volumes de contos ampliam o diálogo desde sempre presente na obra de Guimarães Rosa com as tradições do repertório literário ocidental e a própria literatura brasileira.

Assim, é possível estabelecer um diálogo entre a valorização dos neologismos em Guimarães Rosa e as palavras inventadas de Lewis Carroll e, em especial, de James Joyce, ambos escritores europeus empenhados em incorporar o neologismo como estratégia principal de criação.

A sintaxe insólita de certos contos de Primeiras histórias e Tutameia também se preza a aproximações com a de James Joyce em *Finnegans Wake*. Construções como “aqui no por aqui” e “o quem das coisas”, além de causarem estranhamento ao leitor (que é levado a refletir sobre o possível significado das mesmas), aproximam os dois autores nesse sentido.

Os diálogos com a literatura universal estabelecem-se não apenas por meio de procedimentos linguísticos comuns, mas também pela convergência ou tangência de campos temáticos.

Desse modo, é possível estabelecer um diálogo entre os contos “Curtamão” e “O gato preto”, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, pois em ambos temos uma narrativa de mistério ou mesmo policial (já que há um crime envolvido), onde um cadáver é sepultado no interior de uma casa.

Citações, referências e alusões também comprovam a existência de diálogo fecundo dos textos de Rosa com outros textos da tradição literária ocidental. No conto “Desenredo”, encontramos referência direta a Stendhal na passagem: “Reteve-se de vê-la. Proibia-se de ser pseudopersonagem, em lance de tão vermelha e preta amplitude.” (ROSA, 1985, p. 48). Temos aí referência direta ao romance *O vermelho e o preto*, do escritor francês. No mesmo conto, o personagem Jó Joaquim parece sinalizar para Jó, figura bíblica – ademais, esse não é o único de Rosa onde o texto bíblico comparece (ainda em “Desenredo” surge, por exemplo, o ditado popular “Foi Adão dormir e Eva nasceu”). Mesmo o mundo clássico não está imune à incorporação no universo ficcional de Rosa: Aristóteles e Ulisses (o herói da *Odisseia*) são nominalmente citados no desfecho do conto: “Sábio sempre foi Ulisses, que começou por fazer-se de louco [...]. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou.” (ibidem, 1985, p. 48).

Lembremos, ainda, o título de seu primeiro livro de contos: *Sagarana*. Nessa palavra inventada por Rosa, temos o substantivo *saga* (narrativas de viagens e feitos dos heróis nórdicos) e o sufixo *rana*. Segundo Walnice Nogueira Galvão, “ao somar o germânico *saga* ao sufixo tupi *rana* (‘à maneira de’), Guimarães Rosa mostra que está pronto para se dedicar ao restante de sua obra, sabendo o que está fazendo” (GALVÃO, 2000, p. 55). A ideia de *saga* traz consigo, ainda, a evocação do universo mitológico, no qual, não raramente, estão mergulhadas as personagens de Rosa.

ATIVIDADE 2



Atende ao Objetivo 2

Agora você lerá dois textos: o primeiro, de Machado de Assis, importante escritor brasileiro que já estudamos em nosso curso; o segundo, de Guimarães Rosa. Ambos tratam do mesmo tema, que, por sua vez, tem sido trabalhado pela literatura universal desde o mito de Narciso. A partir da leitura dos dois textos, identifique esse tema comum tratado pelos textos de Machado de Assis e Guimarães Rosa.

Texto A

Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois.

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação.

Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. – Vou-me embora, disse comigo. E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgaçado, mutilado... Entrei a vestir-me, murmurando comigo, tossindo sem tosse, sacudindo a roupa com estrépito, afligindo-me a frio com os botões, para dizer alguma coisa. De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... Continuei a vestir-me.

Subitamente por uma inspiração inexplicável, por um impulso sem cálculo, lembrou-me... Se forem capazes de adivinhar qual foi a minha ideia...

– Diga.

– Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes, quando tive o pensamento... Não, não são capazes de adivinhar.

– Mas, diga, diga.

– Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos,

nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir... (ASSIS, 1981, p. 23)

Texto B

O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho?

Há-os “bons” e “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apóiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando.

[...]

Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo.

Fiquemos, porém, no terra-a-terra. Rimo-nos, nas barracas de diversões, daqueles caricatos espelhos, que nos reduzem a mostrengos, esticados ou globosos. Mas, se só usamos os planos – e nas curvas de um bule tem-se sofrível espelho convexo, e numa colher brunida um côncavo razoável – deve-se a que primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoas, lameiros, fontes, delas aprendendo a fazer tais utensílios de metal ou cristal. Tírsias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo

não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos.

[...]

São sucessos muito de ordem íntima, de caráter assaz esquisito. Narro-os, sob palavra, sob segredo.

Pejo-me. Tenho de demais resumi-los.

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo.

São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde – por último – num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá?
(ROSA, 1985, p. 70-72)

RESPOSTA COMENTADA

Os dois textos trabalham com o tema do espelho, que, como o próprio texto de Guimarães Rosa sinaliza, remete ao mito de Narciso (esse herói grego teve seu futuro predito por Tirésias, que lhe vaticinou vida longa, desde que nunca contemplasse a própria imagem). O espelho, nos dois contos, é visto como um objeto perturbador, capaz de trazer à vida imagens insólitas. Nos dois contos, há a narrativa de uma experiência bizarra envolvendo espelhos: em Machado, o narrador olha para o espelho e vê duas figuras; em Guimarães Rosa, o narrador olha para o espelho e, embora homem feito, encontra um rosto de menino.

CONCLUSÃO

Guimarães Rosa foi um autor que deu novo fôlego à literatura brasileira focalizada na observação da realidade regional. Foi responsável pela tematização do sertão – mas não o sertão nordestino (que já fora objeto da atenção dos regionalistas da década de 1930), e sim o sertão mineiro, com seus vaqueiros, jagunços, benzedores, etc. É nesse universo que Rosa vai buscar não apenas o cenário e as personagens, mas também os materiais linguísticos para suas obras. Ao mesmo tempo em que enraizada no Brasil profundo sua obra dialoga com as mais diversas tradições literárias do Ocidente, da Bíblia a James Joyce, mantém convergências temáticas com autores como Machado de Assis, Edgar Allan Poe, etc. Por conta disso, podemos dizer que Guimarães Rosa é um autor em cuja obra encontramos uma relação bastante particular e dinâmica entre o local e o universal, que atesta a grandeza e a relevância da mesma.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Como vimos, os contos de Guimarães Rosa conseguem articular uma relação dinâmica entre o local (cenário do sertão e o recurso à oralidade sertaneja, com suas marcas linguísticas características) e o universal (as tradições do repertório literário ocidental). No fragmento que segue, extraído do conto “O cavalo que bebe cerveja”, encontramos tematizada, mais uma vez, a relação entre o que é mais arraigadamente brasileiro (o caboclo Reivalino Belarmino) e o elemento estrangeiro (Giovanni). A partir da leitura do fragmento, comente o modo como essa relação ocorre no conto, especificamente no plano linguístico.

Essa chácara do homem ficava meio ocultada, escurecida pelas árvores, que nunca se viu plantar tamanhas tantas em roda de uma casa. Era homem estrangeiro. De minha mãe ouvi como, no ano da espanhola, ele chegou, acautelado e espantado, para adquirir aquele lugar de todo defendimento; e a morada, donde de qualquer janela alcançasse de vigiar a distância, mãos na espingarda; nesse tempo, não sendo ainda tão gordo, de fazer nojo. Falavam que comia a quanta imundície: caramujo, até rã, com as braçadas de alfaces, embebidas num balde de água. Ver, que almoçava e jantava, da parte

de fora, sentado na soleira da porta, o balde entre suas grossas pernas, no chão, mais as alfaces; tirante que, a carne, essa, legítima de vaca, cozinhada. Demais gastasse era com cerveja, que não bebia à vista da gente. Eu passava por lá, ele me pedia: – “Irrivalíni, bisonha outra garrafa, é para o cavalo...” Não gosto de perguntar, não achava graça. Às vezes eu não trazia, às vezes trazia, e ele me indenizava o dinheiro, me gratificando. Tudo nele me dava raiva. Não aprendia a referir meu nome direito. Desfeita ou ofensa, não sou o de perdoar – a nenhum de nenhuma.

Minha mãe e eu sendo das poucas pessoas que atravessávamos por diante da porteira, para pegar a pinguela do riacho. – “Dei’stá, coitado, penou na guerra...” – minha mãe explicando. Ele se rodeava de diversos cachorros, graúdos, para vigiarem a chácara. De um, mesmo não gostasse, a gente via, o bicho em sustos, antipático – o menos bem tratado; e que fazia, ainda assim, por não se arredar de ao pé dele, estava, a toda a hora, de desprezo, chamando o endiabrado do cão: por nome “Mussulino”. Eu remoía o rancor: de que, um homem desses, cogotudo, panturro, rouco de catarros, estrangeiro às náuseas – se era justo que possuísse o dinheiro e estado, vindo comprar terra cristã, sem honrar a pobreza dos outros, e encomendando dúzias de cerveja, para pronunciar a feia fala. Cerveja? Pelo fato, tivesse seus cavalos, os quatro ou três, sempre descansados, neles não amontava, nem agüentasse montar. Nem caminhar, quase, não conseguia. Cabrão! Parava pitando, uns charutos pequenos, catinguentos, muito mascados e babados. Merecia um bom corrigimento. Sujeito sistemático, com sua casa fechada, pensasse que todo o mundo era ladrão.

[...]

Mas, agora, em pança, regalão, remanchão, somente quisesse a cerveja – para o cavalo. Desgraçado, dele. Não que eu me queixasse, por mim, que nunca apreciei cerveja; gostasse, comprava, bebia, ou pedia, ele mesmo me dava. Ele falava que também não gostava, não. De verdade. Consumia só a quantidade de alfaces, com carne, boquicheio, enjooso, mediante muito azeite, lambia que espumava. Por derradeiro, estava meio estramontado, soubesse da vinda dos de fora? Marca de escravo em perna dele, não observei, nem fiz por isso. Sou lá serviçal de meirinho-mor, desses, excogitados, de tantos visares? Mas eu queria jeito de entender, nem que por uma fresta, aquela casa, debaixo de chaves, espreitada. Os cachorros já estando mansos amigáveis. Mas, parece que seo Giovânio desconfiou. Pois, por minha hora de surpresa, me chamou, abriu a porta. Lá dentro, até fedia a coisa sempre em tampa, não dava bom ar. A sala, grande, vazia de qualquer amobiliado, só para espaços. Ele,

nem que de propósito, me deixou olhar à minha conta, andou comigo, por diversos cômodos, me satisfiz. Ah, mas, depois, cá comigo, ganhei conselho, ao fim da idéia: e os quartos? Havia muitos desses, eu não tinha entrado em todos, resguardados. Por detrás de alguma daquelas portas, pressenti bafo de presença – só mais tarde? Ah, o carcamano queria se birbar de esperto; e eu não era mais?

(...)

Eu estava por ali, fingindo não ser nem saber, de mão-posta. Seo Priscílio apareceu, falou com seo Giovânio: se que estórias seriam aquelas, de um cavalo beber cerveja? Apurava com ele, apertava. Seo Giovânio permanecia muito cansado, sacudia devagar a cabeça, fungando o escorrido do nariz, até o toco do charuto; mas não fez mau rosto ao outro. Passou muito a mão na testa: – “Lei, quer ver?” Saiu, para surgir com um cesto com as garrafas cheias, e uma gamela, nela despejou tudo, às espumas. Me mandou buscar o cavalo: o alazão canela-clara, bela-face. O qual – era de se dar a fé? – já avançou, avisgado, de atreitas orelhas, arredondando as ventas, se lambendo: e grosso bebeu o rumor daquilo, gostado, até o fundo; a gente vendo que ele já era manhudo, cevado naquilo! Quando era que tinha sido ensinado, possível? Pois, o cavalo ainda queria mais e mais cerveja. Seo Priscílio se vexava, no que agradeceu e se foi. Meu patrão assoviou de esguicho, olhou para mim: “Irrivalíni, que estes tempos vão cambiando mal. Não laxa as armas!” Aprovei. Sorri de que ele tivesse as todas manhas e patranhas. Mesmo assim, meio me desgostava. (ROSA, 1985, p. 84-86)

RESPOSTA COMENTADA

O fragmento extraído de “O cavalo que bebe cerveja” é narrado por Reivalino Belarmينو, sertanejo brasileiro, que trabalhava para Giovanni, um imigrante italiano. Reivalino chama o italiano de “seu Giovânio”, e o italiano chama o brasileiro de “Irrivalini” – portanto, um não sabe como pronunciar corretamente o nome do outro. O italiano vê os nativos sertanejos com desconfiança, e o caboclo brasileiro também enxerga com desconfiança o imigrante. A imagem que um faz do outro é sempre negativa: para o italiano, os nativos seriam sempre ladrões; para o sertanejo, os estrangeiros

são malcheirosos e sistemáticos. Mais do que o tema do forasteiro, o conto trata da colisão entre duas visões de mundo e realidades culturais distintas, que se acentua a partir da maciça imigração verificada no Brasil no século XX. No plano linguístico, acumulam-se variantes regionais (“deístar”, “catinguento”, “cogotudo”, “panturro”, etc.) com construções tomadas de empréstimo do italiano (“bisonhar”, “lei”, “laxar”), numa mistura linguística verdadeiramente “macarrônica”, a que o caboclo chama de “língua de bater ovos”.

RESUMO

Guimarães Rosa publicou em vida três volumes de contos: *Sagarana*, *Primeiras histórias* e *Tutameia*. Nos três livros, encontramos uma relação dinâmica entre o local – modelada pelo cenário (sertão), pelas personagens (vaqueiros, jagunços, valentões, feiticeiros, etc.) e pelo falar (coloquialidade e variantes regionais) – e o universal (alusões, referências e citações de textos pertencentes ao repertório das mais diversas tradições da literatura ocidental; presença do estrangeiro no Brasil profundo, etc.). Essa relação foi estudada ao longo de nossa aula, por meio de fragmentos de quatro contos: “São Marcos”, “Corpo fechado”, “O espelho” e “O cavalo que bebe cerveja”. Por conta dessa relação dinâmica entre o local e o universal, podemos afirmar, sem a menor dúvida, que a obra de Guimarães Rosa é um monumento não apenas da literatura brasileira, como da literatura universal. Prova disso são as inúmeras traduções que ela tem ganhado nas últimas décadas, incluindo aí o alemão, o italiano, o espanhol, o inglês e o francês.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, estudaremos o romance *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, destacando sua importância e singularidade na tradição literária brasileira. A invenção de linguagem, seu regionalismo de dimensão universal e a complexa visão de mundo e de vida serão nossos assuntos privilegiados.

Nas veredas do grande sertão

Pascoal Farinaccio

Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado

AULA

16

Metas da aula

Apresentar e analisar o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, destacando seu lugar singular na literatura brasileira, suas características de invenção de linguagem e a complexa visão de mundo e vida que oferece.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a importância e o lugar diferenciado que o romance *Grande sertão: veredas* ocupa na tradição literária brasileira;
2. avaliar o significado literário da invenção de linguagem do escritor Guimarães Rosa e analisar a visão de mundo e de vida proposta na obra.

INTRODUÇÃO

Em 1956, o escritor mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967) publica um romance notável sob todos os aspectos, *Grande sertão: veredas*. Trata-se de uma obra-prima da literatura brasileira, um livro de grande criatividade narrativa (a história de Riobaldo e Diadorim é, para quem a lê, simplesmente inesquecível) e de grande esmero no trabalho com a linguagem. Com a publicação desse romance, Rosa daria uma contribuição inestimável à prosa de ficção brasileira e colocaria a língua portuguesa num patamar de invenção e beleza estilística até então jamais alcançado.

Guimarães Rosa, em seu romance, trata de personagens inseridos num contexto muito bem definido no tempo e no espaço. A história se passa no período da chamada República Velha (1889-1930) e no sertão mineiro. Não obstante esses marcos precisos, o autor conseguiu dar um cunho universal à sua história, abordando temas como o amor e o medo, o bem e o mal, os mistérios da vida e a morte. Pode-se dizer, nesse sentido, que ele universaliza o sertão mineiro, imprimindo-lhe uma dimensão que transborda as fronteiras nacionais. Um romance como *Grande sertão: veredas* pode interessar a qualquer leitor, seja ele brasileiro ou estrangeiro, que certamente se reconhecerá nos dilemas existenciais vividos por personagens como Riobaldo e Diadorim. É muito comum referir-se ao livro de Rosa como um exemplo de regionalismo universal.

O título da obra aproxima as expressões “grande sertão” e “veredas”. O sertão, no caso, é o sertão mineiro. Não se fala aqui daquele sertão caracterizado pela seca, quase um deserto, abordado, por exemplo, pelo escritor nordestino Graciliano Ramos em seu famoso romance *Vidas secas* (1938). Ao invés, temos neste romance um sertão verde, cortado pelo rio São Francisco e seus muitos afluentes, com uma grande variedade de pássaros e árvores, com destaque para o buriti, uma árvore-símbolo do sertão, que reaparece em diversas obras de Guimarães Rosa. Já as veredas são os riozinhos ou regatos que cortam o sertão mineiro ou campos gerais, conforme a expressão local. Além desse sentido geográfico, o termo “veredas” também adquire um significado simbólico, representando os diversos e perigosos caminhos que perpassam o sertão e a vida de seus habitantes. Não à toa, o protagonista do romance, Riobaldo, repete inúmeras vezes, ao longo de sua narrativa, que “viver é muito perigoso”.

A história de *Grande sertão: veredas* é praticamente irresumível, pois contém em si inúmeras histórias ou “causos” que Riobaldo vai contando ao seu interlocutor, um homem da cidade, presumivelmente instruído, mas que não

abre a boca durante toda a fala de Riobaldo. De fato, o romance começa com um travessão, que abre a fala do protagonista, e prossegue, sem divisão de capítulos, por mais de 500 páginas!... E, como se trata de uma fala que recupera a memória de uma história que se passou há muitos anos, ela não é contada linearmente, mas conforme as lembranças vão chegando à mente de Riobaldo. Porque a memória da gente é caprichosa e sempre fragmentada... Nunca nos lembramos de tudo que vivemos e na ordem cronológica em que ocorreram os fatos de nossas vidas.

O eixo central da narrativa, entretanto, pode ser traçado: é a guerra de vários grupos de jagunços no sertão e a história de amor entre Riobaldo e Diadorim. Diadorim é uma mulher que se disfarçou de homem para poder entrar em um grupo de jagunços e guerrear com eles. O seu objetivo é vingar a morte do pai, matando aquele que, por sua vez, o assassinou, o Hermógenes, que na história representa algo como o mal absoluto, um verdadeiro diabo. Riobaldo conhece Diadorim (que se apresenta a ele inicialmente com o nome de Reinaldo) e aos poucos vai se apaixonando por ele. Entretanto, como Riobaldo não sabe que Diadorim é mulher, já que ela está disfarçada de homem, procura a todo custo sufocar seus sentimentos, temendo um envolvimento homossexual. Só ao final do romance, com Diadorim já morto, Riobaldo descobrirá que ele é ela, Diadorim é mulher, sendo seu nome de batismo Maria Deodorina...

Paralelamente a essa história de amor frustrada, há outro ponto importantíssimo na obra: para ajudar Diadorim a matar o Hermógenes, Riobaldo vai até uma encruzilhada e faz um pacto com o Diabo... Conforme o imaginário popular, Riobaldo vende a alma ao Diabo na encruzilhada para, em troca disso, realizar uma grande façanha. E como ele conta sua história e de Diadorim já de cabelos brancos, velho, ou seja, próximo do fim de sua existência, ele tem uma grande preocupação em saber se o Diabo existe ou não existe... Várias vezes, ao longo de sua fala, interpela seu ouvinte, incitando-o a confirmar-lhe a não existência do demo...

O enredo de *Grande sertão: veredas* é narrado numa linguagem de extrema inventividade linguística. Guimarães Rosa utiliza-se de sua enorme sabedoria acerca da fala popular, particularmente a do sertanejo mineiro, e também de seu conhecimento de várias línguas estrangeiras, para compor o seu estilo personalíssimo de contar histórias. Nessa perspectiva, pode-se dizer que *Grande sertão: veredas* é um romance experimental, isto é, que faz experiências com a língua portuguesa. O caráter experimental de sua prosa

coloca o romance de Rosa ao lado de outros grandes clássicos da literatura estrangeira, como o romance *Ulysses*, do irlandês James Joyce (escritor com quem é frequentemente comparado), o que só confirma o caráter universal dessa obra-prima de nossa tradição literária.

REGIONALISMOS

Dois grandes temas do romance brasileiro desde sua origem histórica no século XIX são a cidade e o campo. Nessa perspectiva, dois autores são essenciais: Machado de Assis, que em suas diversas obras abordou a cidade do Rio de Janeiro e a vida aristocrática de nobres da Corte e burgueses em ascensão (ambos os estratos sociais beneficiários do trabalho escravo), e Euclides da Cunha, que em sua obra *Os sertões*, de 1902, denunciou o abandono da população sertaneja pelo governo brasileiro a partir de sua experiência na guerra de Canudos, no sertão da Bahia.

A crítica costuma apontar três regionalismos na tradição literária brasileira: um primeiro regionalismo, subproduto do romantismo, que trouxe o sertão como tema de diversos romances (Bernardo Guimarães, Franklin Távora e José de Alencar estão entre os autores desta primeira safra); um segundo regionalismo, ligado à corrente naturalista no final do século XIX (Inglês de Sousa, Oliveira Paiva e Afonso Arinos podem ser citados como escritores pertencentes a essa fase) e, por fim, um terceiro regionalismo, também conhecido como regionalismo de 1930, e que é caracterizado pela ascensão do romance nordestino de crítica social, envolvendo grandes escritores, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz (sobre o assunto cf. GALVÃO, 2000, p. 14-22).

O termo regionalismo, de modo geral, carrega em si certa dimensão pejorativa, como se se tratasse de uma literatura menor, voltada para assuntos pertinentes apenas a regiões atrasadas do país e, portanto, também de interesse restrito. Assim, a literatura regional se oporia à literatura dita universal, capaz de interessar a todos os leitores, mesmo de países diversos. Além disso, é notório que, devido ao preconceito com relação ao campo e ao sertanejo, muitas vezes a literatura apela para uma abordagem também preconceituosa, representando o homem do sertão a partir dos valores da cidade, pretensamente mais civilizados e modernos. Dessa forma, o sertanejo acaba quase sempre caracterizado como um tabaréu, um caipira, um pobre diabo, um matuto que mal sabe falar e muito menos escrever,

digno, enfim, de pena – uma caracterização que implica paternalismo e arrogância da parte dos que o veem da perspectiva urbana.

Pois bem; em *Grande sertão: veredas* há uma inversão desses pressupostos.

Aqui quem tem a palavra é o próprio sertanejo, no caso, representado na fala de Riobaldo. Dirigindo-se a um “doutor” da cidade, Riobaldo fala o tempo todo, sem jamais passar a palavra para seu interlocutor... Então, fala-se do sertão a partir de uma perspectiva interna, o sertão sobre o sertão, e não mais, como de costume, o sertão conforme visto por um olhar de fora, geralmente urbano e tido como superior. Como observa, a propósito, o crítico Willi Bolle: “Ele [Guimarães Rosa] não se limita a escrever sobre o povo, mas faz com que as pessoas do povo sejam elas mesmas donas das palavras, assim como ele, o escritor, que mergulha em suas falas” (BOLLE, 2004, p. 44).

Por outro lado, deve-se notar que Guimarães Rosa dá uma dimensão mítica ao sertão. O sertão transforma-se num cosmos, um lugar que ilumina o ser humano em seus aspectos mais essenciais, nas vivências do amor, do medo e da morte. Assim, Rosa afirma várias vezes, ao longo de sua obra, que o sertão está em toda parte ou que o sertão está dentro da gente. O sertão mineiro de Guimarães Rosa é universal; nele cabem todos os seres humanos.

A PESQUISA E A INVENÇÃO DA LINGUAGEM

A exemplo de Mário de Andrade, autor de *Macunaíma* (1928), Guimarães Rosa pode ser descrito como um escritor pesquisador. Para escrever *Grande sertão: veredas*, por exemplo, sabe-se que previamente ele fez uma viagem acompanhando um grupo de vaqueiros conduzindo gado pelo sertão mineiro. A pesquisa in loco era considerada muito importante para o escritor, para recolher toda sorte de material, a fim de escrever sua obra: nomes de árvores, nomes de pássaros, cantigas sertanejas, hábitos típicos sertanejos, expressões do homem do campo e assim por diante.

Numa carta a seu pai, Floduardo Rosa, datada de 6 de novembro de 1945, o autor, escrevendo do Rio de Janeiro, registrava seu interesse na pesquisa de campo no sertão mineiro:

Além do prazer de passar 5 dias em Belo Horizonte e revê-los, a todos, preciso aproveitar a oportunidade para penetrar de novo

naquele interior nosso conhecido, retomando contacto com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-se de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna (ROSA apud FANTINI, 2003, p. 49).

Portanto, a pesquisa da região mineira era importante para dar lastro de “cor local” e “exatidão documental” à prosa de ficção do autor. E isso era válido também para o se refere à pesquisa linguística. Como observado, Rosa não escrevia tão somente sobre o povo, mas dava voz ativa ao povo. Isso implicava utilizar-se largamente da fala popular do homem sertanejo. A essa língua sertaneja, Guimarães Rosa acrescentava inúmeras particularidades de diversas outras línguas que conhecia (o autor era um grande poliglota), criando assim um estilo personalíssimo, um estilo rosiano, com aproveitamento de palavras arcaicas e a formação de neologismos, isto é, novas palavras até então inexistentes no dicionário. Em entrevista, Rosa fala de seu método de escrita:

Primeiro, há meu método que implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas da minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estando desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística (ibidem, p. 65).

Nesse sentido de invenção e renovação da língua, Guimarães Rosa era um artesão incansável. Chegava a dizer que, em seu labor literário, “uma única palavra ou frase pode me manter ocupado durante horas ou dias”. O seu propósito declarado era colocar a língua portuguesa para fazer ginástica: “É preciso distendê-la, distorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe os músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade...” (ibidem, p. 64).

Segundo Rosa, o uso cotidiano da língua tende a desgastá-la em formas estereotipadas, meros chavões, que não se prestam a expressar verdades poéticas. Por isso, o autor tomou para si a tarefa de purificar a língua, acreditando que a língua é, para os seres humanos, uma porta para o infinito, uma janela pela qual se pode ver o mundo sempre de forma renovada:

[...] minha língua brasileira é a língua do homem de amanhã, depois da purificação. Por isso devo purificar minha língua. Minha língua [...] é a arma com a qual defendo a dignidade do homem [...] Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo (ROSA apud FANTINI, 2003, p. 55).



ATIVIDADE 1

Atende ao objetivo 1

Em carta direcionada ao pai, Guimarães Rosa solicitava a ele que lhe enviasse matéria-prima relativa à tradição oral do sertanejo de Minas Gerais:

Também, sempre que se lembrar de cantigas, ouvidas de caipiras nossos, de Cordisburgo ou Gustavo da Silveira. E tudo o que se refira a vacas e bezerros. Estou escrevendo outros livros. Lembro-me de muita coisa interessante, tenho muitas notas tomadas, e muitas coisas eu crio ou invento, por imaginação. Mas uma expressão, cantiga ou frase, legítima, original, com a força de verdade e autenticidade, que vêm da origem, é como uma pedrinha de ouro, com valor enorme (ibidem, p. 50).

Comente o trecho dessa carta, levando em consideração o que você leu sobre a importância da pesquisa para Guimarães Rosa e a questão do regionalismo.

RESPOSTA COMENTADA

O trecho da carta demonstra claramente a importância que Rosa atribuía ao material da tradição sertaneja para a elaboração de seus livros. É nesse sentido que diz que uma cantiga ou frase original possui “força de verdade e autenticidade”. Por outro lado, nota-se a valorização dessa tradição regional por parte do escritor. Ao contrário do preconceito que define a cultura do homem do campo como menor e menos importante em relação à experiência urbana, Rosa afirma que a matéria-prima sertaneja tem “valor enorme”, comparando-a com uma “pedrinha de ouro”, ou seja, trata-se de algo muito precioso.

A TRAVESSIA

Um dos grandes eixos temáticos de *Grande sertão: veredas* é a travessia. As “veredas” referidas no título do romance indicam os diversos caminhos da vida, os caminhos que devem ser escolhidos e seguidos pelo sujeito ao longo de sua vida. Ora, a vida de todos nós é feita de escolhas e acasos. Projetamos algumas coisas; outras acontecem sem que planejemos – e nos tomam de assalto para bem ou mal. Riobaldo empreende uma longa viagem pelo sertão mineiro para entender do medo e da coragem, dos mistérios e sentidos da vida. Em uma passagem notável, ele diz sobre a travessia de um rio e dos imprevistos que podem acontecer nesse empreendimento:

Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 1963, p. 35).

A travessia é perigosa, imprevisível... como o destino de todo ser humano. “Viver é muito perigoso”, repete Riobaldo diversas vezes em sua narrativa. Por isso, viver exige coragem. Numa bela passagem do romance, Riobaldo conta uma história de sua adolescência, quando ele atravessou o rio São Francisco de canoa e de como teve medo de se afogar... Ele chegou ao “Velho Chico” a partir de um pequeno afluente e, de repente, viu-se em meio ao grande rio:

Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo de um grande rio [...] Tive medo. Sabe? [...] Apertei os dedos no pau da canoa [...] Eu tinha o medo imediato [...] o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia (ibidem, p. 100-102).

O tema da travessia perigosa é retomado diversas vezes no romance, como, por exemplo, no episódio do Liso do Sussuarão, um lugar que se localiza geograficamente na trijunção dos estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás. O nome Liso do Sussuarão é fictício, invenção de Rosa, e ganha corpo na narrativa como um lugar extremo, quintessência do sertão, o “desertão”, o “miolo mal do sertão”, um lugar onde o homem é colocado à prova... Por duas vezes, Riobaldo tenta atravessá-lo com seu bando; da primeira vez, quase morrendo, mas tendo, enfim, sucesso na segunda tentativa...

Deve-se entender que os perigos da travessia representam os perigos de todo destino humano. É a travessia da vida, com seus acontecimentos bons e ruins, com seus ensinamentos e com aquilo que sempre há de nos escapar ao entendimento. Como explica Riobaldo a seu interlocutor: “O senhor avista meus cabelos brancos... Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender a viver é que é o viver mesmo” (ROSA, 1963, p. 550).

Não por acaso, a última palavra do romance é travessia: “O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é o homem humano. Travessia” (ibidem, p. 571).

OS NOMES DO DIABO

Para ajudar Diadorim a matar o jagunço Hermógenes, Riobaldo faz um pacto com o Diabo. Por conta disso, em toda sua narrativa, transparece seu medo de que o Diabo exista e que, após sua morte, virá cobrar-lhe a alma...

A descrição que Rosa faz do momento do pacto é extraordinária; dialoga com camadas profundas da imaginação popular sobre esse ato em que se vende a própria alma ao Capiroto...:

O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com uma ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Coxo – toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma (ibidem, p. 48).

Riobaldo, ao contar sua história para o seu interlocutor da cidade, procura convencê-lo de que o Diabo não existe... Durante todo o tempo, esforça-se para que o “senhor doutor” vindo de longe concorde com ele sobre a inexistência do Diabo: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano”. Na verdade, nunca chega a apaziguar sua dúvida com relação a isso, e o medo do pacto feito atormenta-lhe e pesa em sua alma.

Nesse trecho de *Grande sertão: veredas*, a questão do Diabo é retomada e, mais uma vez, podemos notar o profundo conhecimento do autor sobre a linguagem popular, que aqui toma forma exuberante nos diversos nomes dados ao ente maligno:

E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-me-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! (ROSA, 1963, p. 39).

O ÊXODO RURAL

Em seu livro sobre o grande sertão, Guimarães Rosa aponta para problemas sociais gravíssimos, como a violência no campo, a falta de assistência do Estado aos mais desamparados e o problema do latifúndio, o qual resulta da falta de uma política efetiva de reforma agrária. Em um dos episódios do romance, o bando de jagunços do qual Riobaldo faz parte encontra, nas brenhas do sertão, os chamados catrumanos, homens que vivem na mais absoluta miséria, completamente abandonados pelas autoridades competentes, oprimidos pela injusta distribuição de terras e bens na zona rural brasileira.

A visão da mais profunda miséria humana desperta em Riobaldo o medo da violência que pode partir daqueles que nada têm. Trata-se de uma visão impressionante: “Do homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo o medo! O que mais digo: convém nunca a gente entrar no meio de pessoas muito diferentes da gente.”

Pouco adiante, Riobaldo imagina esses homens miseráveis partindo um dia do sertão em direção às grandes cidades, em busca de uma vida melhor. O que ele descreve é o fenômeno do êxodo rural, que só iria se agravar nas décadas posteriores à publicação do romance em 1956:

E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mis e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa

de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar [...] E pegavam as mulheres, e puxavam para as ruas, com pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinhas de meninos, nem casas [...] Onde é que os moradores iam achar grotas e fundões para se esconderem – Deus me diga? (ROSA, 1963, p. 367-368).

Essa passagem descreve a marcha dos oprimidos do campo para as cidades; como fica indicado, eles irão contribuir para o crescimento desordenado de metrópoles, tais como Rio de Janeiro e São Paulo. Desassistidos no campo, passarão doravante a integrar a periferia das cidades e se tornarão alvo fácil – quando não agentes – da violência urbana. A pergunta do narrador Riobaldo coloca o dedo na ferida: Como essas pessoas poderão ser boas e generosas com os semelhantes, se as condições materiais necessárias para uma vida digna lhes são totalmente negadas?

DIADORIM/MARIA DEODORINA

Grande sertão: veredas também é uma história de amor – mais precisamente, a história de um homem que perde o grande amor de sua vida. Diadorim apresenta-se a Riobaldo, inicialmente com o nome de Reinaldo; depois, pede para ser chamado por ele de Diadorim. Aos poucos, Riobaldo vai se apaixonando por Diadorim, como confessa nesta bela passagem: “O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – ‘Diadorim, meu amor..’” (ibidem, p. 275).

Diadorim é uma mulher disfarçada de homem. Disfarçou-se dessa maneira para poder integrar um grupo de jagunços e tentar vingar a morte de seu pai, assassinado por Hermógenes. Mas Riobaldo não sabe disso, e teme amar um homem, ou seja, envolver-se numa relação homossexual. Por isso, refere-se ao que sente por Diadorim como um “mau amor oculto”.

Para Riobaldo, Diadorim é uma figura enigmática, por quem se sente irremediavelmente atraído. Compara várias vezes Diadorim com uma neblina: “Diadorim é a minha neblina...” Uma imagem que sintetiza esse caráter misterioso de Diadorim e também seu poder de sedução sobre Riobaldo.

Em meio à violência da guerra entre os jagunços no sertão, Diadorim ensina a Riobaldo a contemplação desinteressada das coisas belas do sertão: “A goara reblilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” (ROSA, 1963, p. 27).

Diadorim é professor de beleza:

Até naquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos voos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava – “Vigia como são esses...” Eu olhava e não sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras – E aquele lá: lindo! (ibidem, p. 137)

Riobaldo se espanta com essa delicadeza de Reinaldo/Diadorim, achando-a suspeita para um jagunço, um “homem-d’armas”: “Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia!” (ibidem, p. 137).

Ao final do romance, Diadorim conseguirá matar Hermógenes em um duelo a faca, mas morrerá também pelas mãos do assassino de seu pai. Depois de morto, Diadorim é despido e seu corpo é lavado por uma mulher. Só nesse momento, enfim, Riobaldo descobrirá a verdade: Diadorim é mulher.

É uma das mais belas cenas da literatura brasileira e – por que não dizer? – mundial:

[...] a mulher ia lavar o corpo dele.

Diadorim, nu de tudo. E ela disse:

– “A Deus dada. Pobrezinha...”

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pôde mais que a surpresa. A coice d’arma, de coronha...

Diadorim era uma mulher...

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável; abaixei meus olhos [...] E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...” (ibidem, p. 563-564)

Essa confissão de amor chega tarde demais, quando Diadorim já está morto... Pouco tempo depois desse episódio, Riobaldo descobre que Diadorim tinha por nome de batismo Maria Deodorina.



Rosa em outras linguagens

Vários textos de Guimarães Rosa foram adaptados para o cinema. O romance que estudamos nesta aula, *Grande sertão: veredas*, possui uma versão cinematográfica intitulada *Grande sertão*, realizada em 1965, com adaptação e roteiro de Geraldo e Renato Santos. O filme está disponível na íntegra no *site* do youtube; para assistir a ele, basta acessar o seguinte *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=1fD163qbjpw>.

Grande sertão: veredas também foi adaptado para a televisão em minissérie da TV Globo no ano de 1985 com Tony Ramos no papel de Riobaldo e Bruna Lombardi no de Diadorim.

Entretanto, a melhor realização cinematográfica já feita da obra de Rosa é, sem dúvida, o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, realizado pelo diretor Roberto Faria em 1965. Baseado em conto homônimo do livro *Sagarana* (1946), o filme capta com grande delicadeza e beleza plástica o universo poético do escritor mineiro. Você pode conferi-lo na íntegra acessando o *link* <http://www.youtube.com/watch?v=-Wq77nTRtvs>.

Por fim, vale a pena conferir a história em quadrinhos *Estórias gerais*, com roteiro de Wellington Srbek e ilustrações de Flávio Collin (publicada em 2007 pela Conrad Editora), livremente baseada na ficção de Guimarães Rosa.

ATIVIDADE 2



Atende ao Objetivo 2

Riobaldo é uma personagem preocupada em entender a vida, a motivação dos homens para seus atos bons e ruins, e também quer compreender melhor o amor, o medo, a coragem. Em diversas passagens, ele reflete sobre o destino humano, a exemplo desta, em que revela o que acha de mais importante e bonito no mundo:

O senhor... mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão (ROSA, 1963, p. 24).

Em outra passagem, ele fala das múltiplas personalidades que um homem pode ter: “Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom-amigo-de-seus-amigos” (ibidem, p. 13).

Faça um comentário sobre as duas passagens citadas, procurando descrever a visão de ser humano que elas propõem.

RESPOSTA COMENTADA

As duas passagens citadas indicam a complexidade do ser humano. Na primeira, afirma-se que as pessoas nunca estão “terminadas”, que elas “afinam ou desafinam”, o que significa que as pessoas vão se modificando ao longo de toda sua vida. A vida é uma construção contínua e de resultados imprevisíveis. Na segunda passagem, o narrador concebe que os seres humanos possuem, simultaneamente, diversas características de personalidade: podem ser ruins em algum aspecto e bons em outros. Nesse sentido, ninguém é inteiramente mau ou inteiramente bom, mas todo ser humano carrega em si características positivas e outras negativas. É o “homem humano” de Guimarães Rosa.

CONCLUSÃO

Em 1956, o escritor mineiro Guimarães Rosa publicava aquele que viria a ser o seu único romance, *Grande sertão: veredas*. O livro logo se tornou uma referência capital da nossa literatura. Muitos estudiosos o consideram o mais importante romance brasileiro do século XX, uma obra-prima de caráter universal. De fato, trata-se de obra de excepcional grandeza, com história envolvente e criativa e que enriquece a língua portuguesa do Brasil de uma maneira nunca antes vista.

Retomando o filão da temática regional, Rosa criaria um sertão poético e cósmico, onde seus personagens vivem seus dilemas existenciais, divididos entre o amor e o ódio, o medo e a coragem, a vida ameaçada

pela presença constante da morte na guerra entre jagunços. A matéria regional ou sertaneja, de modo geral, sempre fora até então abordada como um assunto menor e de interesse restrito. Interpretava-se a vida rural a partir de uma perspectiva urbana, preconceituosa, que figurava o homem sertanejo como refém do atraso e da ignorância. Rosa inverteria esses pressupostos, não apenas demonstrando o preconceito dessa visão, como também colocando em destaque a beleza dos campos gerais (o sertão mineiro), a exuberância de sua fauna e flora e o valor expressivo dos costumes e da fala do homem sertanejo.

Para escrever *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa fez previamente uma viagem pelo sertão mineiro, acompanhando vaqueiros na condução da boiada, anotando todo tipo de informação sobre o sertão e os costumes rurais em pequenas cadernetas. Com esse material de pesquisa in loco, ele se propôs a escrever sua grande obra. O que se verifica nela, entretanto, não é uma representação do sertão e do sertanejo como de fato eles são na realidade; o escritor acrescenta a essa realidade pesquisada toda sua criatividade e imaginação, inventando então um sertão único e tornando a linguagem oral do homem sertanejo ainda mais bela e expressiva.

Acompanhamos, então, a história de Riobaldo e Diadorim, a qual representa também um mergulho profundo no Brasil interiorano. Está tudo lá: a violência no campo, o latifúndio, o êxodo rural, a pobreza extrema, mas também as belezas sem conta do sertão. A travessia de Riobaldo e Diadorim pelas veredas do grande sertão significa uma busca desassossegada pelo sentido da existência humana. Entre Deus e o Diabo, o amor e a morte, o bem e o mal, a lembrança e o esquecimento, Riobaldo e Diadorim vivem os grandes dilemas que a vida lhes vai impondo nos confins do sertão e descobrem que viver é mesmo muito perigoso!

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Ao longo de *Grande sertão: veredas*, o narrador Riobaldo dá várias definições para o que é o sertão. Por exemplo, diz que o sertão “é onde os pastos carecem de fechos”, indicando assim a vastidão dos campos gerais, do sertão mineiro. Diz também que o sertão “está em toda parte” (ROSA, 1963, p. 9). Inclusive dentro da gente. O sertão também é definido como um lugar perigoso: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ibidem, p. 20). O sertão é um lugar de muitas belezas, com sua variedade de flora e fauna, e também um lugar imprevisível: “Sertão, – se diz – o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem” (ibidem, p. 360).

Comente essas definições de sertão, levando em conta o caráter universal do regionalismo de Rosa e sua visão de vida enquanto travessia perigosa e imprevisível.

RESPOSTA COMENTADA

As definições que o narrador dá para o sertão são de cunho universalizante: por um lado, ele é enorme e está em toda parte, inclusive dentro da alma do ser humano. Sem prejuízo de ser um sertão geograficamente localizado em Minas Gerais, ele pode ser entendido como um espaço de travessia humana, repleto de segredos, belezas, mas também de violência e perigos. Quando procuramos o sertão, às vezes, o achamos; às vezes, não: essa passagem funciona como uma metáfora geral da vida, que é feita de planejamentos e acasos e é sempre imprevisível e misteriosa.

Nesta aula, estudamos o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Os principais pontos abordados foram:

- o regionalismo diferenciado de Guimarães Rosa. Trabalhando com a matéria regional, o autor imprime-lhe nova dimensão, transformando o sertão mineiro em lugar privilegiado onde se desenrolam grandes conflitos existenciais. Em geral, na literatura brasileira, o campo e o homem sertanejo sempre foram vistos com preconceito; na obra de Rosa, dá-se justamente o contrário, com a valorização do contexto sertanejo;
- o apreço de Rosa pela pesquisa de campo e pela invenção de linguagem. Rosa viajou pelo sertão mineiro e também escreveu cartas para seu pai, a fim de recolher material para seu romance: cantigas, expressões populares, nomes de plantas e bichos, hábitos sertanejos, etc. Ele também se valeu de seus conhecimentos da fala popular, bem como de outras tantas línguas estrangeiras, para criar um estilo literário próprio, que veio a enriquecer o uso da língua portuguesa do Brasil.
- tema da travessia em *Grande sertão: veredas*. Palavra que fecha esta obra-prima da literatura brasileira, “travessia” é a força que impulsiona as personagens do livro: elas estão sempre em movimento, percorrendo as perigosas veredas do sertão em busca do sentido da própria existência humana.
- a história de amor entre Riobaldo e Diadorim. Fio narrativo que conduz e mantém o leitor em permanente suspensão, o amor de Riobaldo por Diadorim não termina em final feliz. Inicialmente, Riobaldo busca lutar contra um sentimento que supõe seja homossexual, pois acredita que Diadorim é homem. Quando, enfim, descobre que Diadorim é uma mulher disfarçada de homem, entra em desespero, pois, a essa altura, Diadorim já está morto, e ele, então, percebe que perdeu o grande amor de sua vida.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, iremos estudar as reflexões de Guimarães Rosa sobre a cultura latino-americana e a função que ele atribuía à tradução. Veremos como Rosa posiciona-se no campo cultural como uma espécie de “tradutor”, colocando para dialogar tradições e línguas diferentes, transgredindo as fronteiras entre as nações para criar sua obra rica, múltipla e universal.

Guimarães Rosa, a América Latina e a tradução

Pascoal Farinaccio

Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado

AULA

17

Metas da aula

Analisar as reflexões de Guimarães Rosa sobre o lugar e o papel do escritor latino-americano e a importância da tradução literária. Demonstrar como o escritor mineiro compreendia a possibilidade de diálogo entre culturas diversas como meio de enriquecimento humano e artístico.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. avaliar o significado da reflexão de Guimarães Rosa sobre o papel do escritor latino-americano no contexto global e da especificidade de sua inserção no campo da literatura mundial;
2. reconhecer a importância que Guimarães Rosa atribuía à tradução literária como meio eficaz de diálogo entre culturas diversas.

INTRODUÇÃO

Em janeiro de 1965, na cidade de Gênova, o escritor mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967) concedeu uma longa e importante entrevista para o crítico alemão Günter Lorenz. A entrevista se deu por ocasião do “Congresso de Escritores Latino-Americanos”, cujo resultado prático e mais diretamente político foi a fundação da “Sociedade de Escritores Latino-Americanos”. O próprio Rosa foi eleito um dos seus vice-presidentes. Nesta conversa com Lorenz, Guimarães Rosa fala sobre seu processo criativo, o modo como compreende e usa a língua, as especificidades do português tal como praticado em nosso país, o lugar da América Latina no mundo e a contribuição literária de nosso continente para o acervo literário ocidental.

Guimarães Rosa mostra-se bastante otimista com relação ao futuro da América Latina. Prevê um “futuro humano” para o continente e a gradual ascensão de sua importância política, econômica e literária:

Estou firmemente convencido, e por isso estou aqui falando com você, de que no ano 2000 a literatura mundial estará orientada para a América Latina; o papel que um dia desempenharam Berlim, Paris, Madri ou Roma, também Petersburgo ou Viena, será desempenhado pelo Rio, Bahia, Buenos Aires e México. O século do colonialismo terminou definitivamente. A América Latina inicia agora o seu futuro. Acredito que será um futuro muito interessante, e espero que seja um futuro humano (LORENZ, 1991, p. 97).

A afirmação da relevância da América Latina no contexto global não significava para o escritor brasileiro, entretanto, um menosprezo pelo legado cultural europeu. A história dos latino-americanos está entrelaçada à história europeia e há, efetivamente, laços de amizade e empatia que unem as nações dos dois lados do oceano Atlântico. Observa Rosa:

Você sabe que nós, os latino-americanos, nos sentimos muito ligados à Europa [...] Amamos a Europa como, por exemplo, se ama uma avó [...] No final das contas, somos parentes espirituais: avó e netos. A Europa é um pedaço de nós; somos sua neta adulta e pensamos com preocupação no destino, na enfermidade de nossa avó. Se a Europa morresse, com ela morreria um pedaço de nós (ibidem, p. 97).

A fala tem certamente um viés irônico, invertendo a posição hierárquica tradicional, que coloca sempre a América Latina como um lugar inferior (em todos os aspectos, inclusive o cultural) e também subserviente à Europa. Na argumentação de Rosa, ao contrário, a Europa surge como nossa “avó”,

que necessita do vigor dos “netos” latino-americanos para se manter viva e relevante no cenário mundial. De qualquer forma, cabe ressaltar que a posição do escritor não é xenófoba, isto é, não é preconceituosa em relação ao elemento estrangeiro, mas é, isso sim, uma posição democrática, que busca colocar em diálogo tradições culturais de procedências diversas.

Vale lembrar que Guimarães Rosa, médico de formação, ocupou durante muitos anos o cargo de diplomata, tendo sido admitido nessa carreira em 1934 mediante concurso público. Trabalhou em diversos países estrangeiros, como a Alemanha e a Colômbia, e chegou a ser ministro de 1ª classe, no caso, ocupando o cargo de Chefe de Demarcações de Fronteiras no Itamaraty. Mas se do ponto de vista profissional Rosa dedicava-se à “demarcação” de fronteiras, pode-se dizer que, da perspectiva de sua literatura, a sua função era a de transgredir as fronteiras nacionais. Como vimos em aulas anteriores, o autor criou um regionalismo de caráter universal, em que o sertão espelha profundamente a natureza do ser humano. Além disso, no que diz respeito ao trabalho formal com a língua, nota-se em sua obra tanto o aproveitamento da tradição oral do contador de histórias sertanejo como também o diálogo criativo com línguas estrangeiras.

Rosa era um homem extremamente erudito e também um poliglota, um conhecedor de diversas literaturas e de diversas línguas, como declara o entrevistador Günter Lorenz:

Eu soube que ele falava português, espanhol, francês, inglês, alemão e italiano. Além disso, possuía conhecimentos suficientes para ler livros em latim, grego clássico, grego moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio (LORENZ, 1991, p. 82).

O assombroso domínio das línguas estrangeiras nos leva, aliás, a outro assunto, que mantém estreita relação com a questão da cultura latino-americana, naquilo que ela tem de plural, de agregadora de elementos culturais vindos de todas as partes do mundo: a tradução literária, muito valorizada por Guimarães Rosa.

Sem tradução não é possível a existência de algo que se possa chamar propriamente de literatura universal. A tradução permite que tomemos contato com as tradições literárias de países estrangeiros; mediante a tradução, podemos ter o prazer de conhecermos a obra de autores como a do russo Dostoiévski, do alemão Thomas Mann, do italiano Dante Alighieri, do argentino Jorge Luis

Borges, entre infinitas outras. Tradução significa diálogo de culturas através do diálogo entre línguas diferentes. Nesta aula iremos ver a grande importância que Guimarães Rosa atribuía à tradução literária, valendo-se das cartas que o escritor mineiro trocou com Edoardo Bizarri, seu tradutor italiano.

Seja no que se refere à questão do caráter plural da cultura latino-americana, seja à questão da tradução, o que se nota é a disposição de Guimarães Rosa de localizar-se como um mediador, um tradutor entre culturas diversas, as quais coloca em interação criativa em sua obra literária, com resultados magníficos.

GUIMARÃES ROSA E A TRAVESSIA DE FRONTEIRAS

Para um homem culto e cosmopolita como Rosa, obviamente não entrava em cogitação voltar as costas para a velha Europa. Tratava-se, para ele, de aproveitar o legado cultural europeu, mas sempre tendo em vista uma apropriação transgressora, rigorosamente original, que beneficiasse a criação de uma literatura nacional com marcas próprias e alcance universal. O escritor jamais fez concessões a uma visão pitoresca ou estereotipada do nosso país; o seu Brasil, e mais especificamente o sertão mineiro, é um espaço complexo, contraditório, onde o homem vive os grandes dilemas da existência, como o amor, a coragem e o medo da morte.

Como escritor latino-americano, pode-se afirmar que Rosa investiu contra os preconceitos e hierarquias entre tradições culturais diversas. Valendo-se da metáfora da antropofagia oswaldiana (que estudamos na Aula 14), diríamos que o autor devorou outras culturas para afirmar a própria. O crítico Silviano Santiago nos esclarece sobre um modo de produzir cultura na América Latina que, em diálogo com a Europa, resulta em produtos que se impõem pela sua capacidade de transgredir os conceitos de “unidade” e “pureza” tão caros às culturas que se julgam superiores às demais:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 1978, p. 18).

Guimarães Rosa é excelente exemplo de escritor que prima pela destruição de normas e padrões impostos pelas metrópoles europeias, colocando-as para dialogar em pé de igualdade com as realidades brasileiras. Nessa perspectiva, ele é realmente um atravessador de fronteiras, não só entre culturas de países diversos, aliás, como também de fronteiras e preconceitos existentes dentro do próprio Brasil: assim, ele coloca para dialogar a cultura erudita com a cultura popular, a língua escrita com a tradição oral sertaneja.

Como observa a professora Marli Fantini (2003, p. 30), o escritor, em suas obras literárias, “encena processos de conversação entre várias línguas, entre distintos planos temporais e formações culturais produzidos em âmbito regional, nacional e universal”. Assim sendo, o escritor afirma-se como um “transculturador” que, o tempo todo, coloca abaixo as hierarquias socioculturais opressivas: “Ao descentrar as fronteiras hierárquicas que imobilizam, em polos inconciliáveis, o arcaico e o moderno, a oralidade e a escritura, Guimarães Rosa assume uma posição desconstrutora contra toda forma de demarcação cultural fixa e totalizante” (ibidem, p. 59).

Essa posição “desconstrutora” e “transculturadora” é favorecida pelo próprio contexto brasileiro e latino-americano, pois é característico dos países do nosso continente a existência de formações culturais híbridas, heterogêneas, desde sempre marcadas pelo cruzamento intenso de elementos culturais de procedências diversas.

Guimarães Rosa, assim como outros grandes escritores latino-americanos (tais como o mexicano Juan Rulfo, o colombiano Gabriel García Márquez e o argentino Jorge Luis Borges, entre tantos outros que poderiam ser mencionados aqui) transgrediram os modelos importados ou impostos pelas metrópoles europeias, venceram o típico complexo de inferioridade dos países subdesenvolvidos e criaram obras magníficas, que atravessaram as fronteiras de seus países de origem e se afirmaram como grandes clássicos da literatura universal.

AMANTE DA LÍNGUA E INIMIGO DA GRAMÁTICA...

Guimarães Rosa gostava de dizer que tinha com a língua uma relação amorosa. A língua era sua “amante” e da relação entre ambos nasciam novas palavras, novos modos de expressão, elaborados com

aproveitamento dos usos orais e escritos do português praticado no Brasil. Uma relação de amor e invenção criativa, numa prosa que muitas vezes se aproxima da poesia em seus jogos sonoros e rítmicos. Neste trecho de sua entrevista a Lorenz, ele conta um pouco de sua relação com a matéria-prima linguística:

Escrevo, e creio que este é meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros (LORENZ, 1991, p. 70).

Rosa considerava que o português-brasileiro seria uma “língua mais rica” que o português falado na Europa, pois o desenvolvimento da língua portuguesa em nosso país “ainda não se deteve; ainda não está saturado” (ibidem, p. 81). Nota-se na passagem citada anteriormente que o escritor, inclusive, extraía de idiomas estrangeiros inspiração para renovar a língua portuguesa entre nós. Vale também destacar sua rebeldia em relação às normas gramaticais: também essas fronteiras eram ultrapassadas pela invenção linguística do autor. Se as normas gramaticais tendem a estabilizar o uso culto da língua (o que efetivamente tem muita importância), a intervenção de um grande escritor como Rosa também é fundamental, pois tende a enriquecer e renovar os usos da língua. Enfim, a língua não é um organismo morto, mas sim vivo, isto é, em constante transformação no decurso do tempo.

Nesta outra passagem, extraída de uma carta que Rosa escreveu para seu amigo João Condé a propósito da publicação de *Sagarana* (1946), livro de contos com que estreou na literatura brasileira, o escritor declara sua relação amorosa com a língua portuguesa:

Aí, experimentei o meu estilo, como é que eu estaria. Me agradou. De certo que eu amava a língua. Apenas, não a amava como a mãe severa, mas como a bela amante e companheira (ROSA, 1990, p. 8).

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

Na longa entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz, Rosa diz que não gostaria de ser conhecido no exterior como um escritor “regionalista”, no sentido pejorativo do termo, o que remeteria a uma literatura pitoresca e de importância restrita à região abordada. Nesse sentido, alarga a compreensão do que normalmente se entende por sertão: “E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo do meu universo” (LORENZ, 1991, p. 66). Diz ainda que, enquanto escritor latino-americano, não quer que sua obra literária seja avaliada por critérios derivados de algum tipo de “nacionalismo mesquinho”; afirma que não facilita sua escrita em prol de interesses comerciais ou para ganhar leitores: “No sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert, porque o sertão é o lugar da eternidade, da solidão” (ibidem, p. 86). Propõe, portanto, uma aproximação de seu estilo de escrita a de outros grandes nomes da literatura mundial. Como se poderia interpretar as afirmações de Guimarães Rosa levando-se em consideração a sua compreensão do papel do escritor latino-americano no contexto mundial?

RESPOSTA COMENTADA

As afirmações de Rosa colocam a literatura latino-americana em pé de igualdade com a literatura de outros países. Inicialmente, diz que o sertão, para ele, reflete todo um universo, ou seja, não se trata de um assunto menor. Do ponto de vista da língua, afirma que no sertão fala-se a língua de grandes escritores da literatura universal, como o alemão Goethe, o russo Dostoiévski e o francês Flaubert. Não se deve entender essa afirmação em sentido literal; o que Rosa quer dizer aqui é que sua literatura tem o mesmo nível de exigência formal, apuro estético e dimensão reflexiva encontrados nas obras dos autores referidos. O escritor latino-americano dialoga com a grande tradição literária universal e lhe acrescenta uma contribuição própria, diferenciada, que enriquece o acervo global.

O cineasta baiano Glauber Rocha (1939-1981), líder do movimento do Cinema Novo nos anos 1960 e diretor de filmes importantíssimos como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), também refletiu bastante sobre a produção artística na América Latina. Assim como Guimarães Rosa, Glauber Rocha nos legou uma visão complexa e profunda da cultura e da sociedade brasileiras através de seus filmes e escritos; e também como o escritor mineiro, o cineasta construiu sua obra em diálogo com diversas outras tradições culturais estrangeiras, sem ser subserviente a nenhuma delas.

Em seu livro *Revolução do Cinema Novo*, Glauber afirma que o artista latino-americano só é capaz de criar grandes obras, de interesse universal, quando consegue vencer o seu “complexo de inferioridade”, que é um resultado direto do processo histórico da colonização. Nesse sentido, diz Glauber:

Na criação artística, o maior empecilho é o medo. Os autores que criaram grandes obras na América Latina venceram o medo para não sucumbir ao terrorismo do complexo de inferioridade. Eu, inclusive, rompi este complexo no berro (ROCHA, 2004, p. 164).

A CORRESPONDÊNCIA COM O TRADUTOR ITALIANO

Edoardo Bizzarri traduziu para o italiano as novelas de *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa; para fazê-lo, manteve intensa correspondência com Rosa para esclarecer dúvidas sobre o significado de palavras e expressões utilizadas pelo nosso escritor. As cartas estão reunidas em livro e constituem um excelente material para conhecermos o entendimento de Rosa sobre o recurso da tradução literária enquanto diálogo entre culturas diversas (ROSA, 2003).

Os dois tornaram-se amigos e Rosa considerava efetivamente Bizzarri como um criador, alguém que criava a partir de seus textos empreendendo uma busca incansável pelas palavras mais adequadas para verter seu recado poético para o italiano. Assim sendo, trata Bizzarri como coautor de sua obra: “... nós dois, juntos, seremos fortíssimos, invencíveis. Você não é apenas um tradutor. Somos ‘sócios’, isto sim, a invenção e criação devem ser constantes. Com você, não tenho medo de nada!” (ibidem, p. 51). Considerava que o trabalho de tradução de Bizzarri ampliaria o significado de sua obra: “Já me vejo, enfim, vantajosamente traduzido. Sem piada, mas sincero: quem quiser realmente ler e entender G. Rosa, depois, terá de ir às edições italianas” (ibidem, p. 37).

Interessante observar que o próprio Rosa considera-se uma espécie de “tradutor”, sendo que Bizzarri traduziria essa sua “tradução” primei-

ra, podendo alcançar até melhores resultados do que os seus! Veja a interessante passagem em que o escritor declara essa sua inusitada opinião:

Nada de sentimentos de culpa. Você jamais me decepcionará. Porém, para melhor tranquilizá-lo, digo a verdade a você. Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara... (ROSA, 2003, p. 99).

Em outra carta, Rosa considera que pelo menos duas das estórias pertencentes ao seu livro *Corpo de baile*, a de Lélío e Lina e a do Cara-de-Bronze, já traduzidas, “me parecem agora, sim, verdadeiramente escritas, levadas, fiel e muito, acima do original”. E ainda acrescenta sobre a edição integral em língua italiana: “Mas, o livro inteiro apresenta-se-me em outra luz, represtigiado” (ibidem, p. 163-164).

Edoardo Bizzarri, por sua vez, faz esta bela afirmação sobre seu ofício de tradutor: “Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade” (ibidem, p. 19).

Pegando carona na afirmação de Bizzarri, podemos, afinal, compreender a sua troca de correspondência com Guimarães Rosa como um “ato de amor”, através do qual a cultura italiana e a cultura brasileira dialogam e se enriquecem mutuamente.

LISTAS DE PALAVRAS

Em sua troca de cartas com Rosa, Bizzarri lhe envia listas de palavras e expressões cujos sentidos não são muito claros para ele. Compreender bem as palavras era fundamental para levar a bom fim sua tradução das novelas de *Corpo de baile*. Generosamente, Rosa explica o significado das expressões e termos mais complicados (a maioria deles não dicionarizados, por se tratarem de neologismos, palavras inventadas pelo autor). Vejamos as explicações de Rosa para algumas palavras e expressões enviadas por Bizzarri. Desse modo, podemos ter uma visão mais exata do auxílio que o escritor prestava a seu tradutor italiano:

“quinculinculim” (onomatopaico do barulho das moedas?): Sim!

“remondiolas”: artes, travessuras; maluquices; macaquices.

“zambezonho”: sorumbático-tristonho; funesto tristonho (origem africana).

“...o chuchusmo”: (cochicho + chusma?) Onomatopeia (um coro de cochichos, uma multidão estranha a sussurrar? Coisa entre cochicho, suspiro e soluço).

“Divulgo” (no interior de Minas): conheço, ou reconheço. Reconheço os bichos.

“mopoame”: desordem, motim, amotinamento (termo tupi).

“Agadanha com possança”: Agarra (a coruja) com todo o poder.

“cheirava a breu”: dava ideia de coisa demoníaca.

“tenho muito lombo”: expressão erótica, bazófia de prostituta convicta:... resistente ou sábia no ato sexual;... tenho “bons rins”...

Garroteiro: criador e negociador de bezerros. Homem que viaja vendendo e comprando novilhos.

Januária (ou Jenuária): a melhor e mais famosa cachaça, de Minas Gerais e, provavelmente, do Brasil. Fabricada na cidade de Januária, porto no rio São Francisco.

Beijadeira: cachaça (carinhosamente chamada assim, pelos “beijos” que o bebedor lhe prodigaliza).

A sanfona sombrazava, as violas no redobre: a sanfona era vivamente manejada a braços, sobrazada. Redobre: ênfase, aumento de intensidade, dobrar de ação.

Por estes poucos exemplos podemos ter uma ideia das dificuldades de Bizzarri para traduzir o português singularíssimo de Guimarães Rosa. Por outro lado, salta à vista a criatividade, isto é, a capacidade de invenção linguística do escritor, que usa desde termos próprios do sertão mineiro a palavras de origens africana, indígena e europeia. É uma verdadeira festa democrática da linguagem literária!

O cerrado, as veredas e os buritis

Guimarães Rosa também explica a Bizzarri como é a paisagem geográfica onde transcorrem suas histórias. Nesta paisagem mineira temos a vegetação típica do cerrado, com suas veredas e buritis: “A vegetação é a do cerrado: arvorezinhas tortas, baixas, enfiadas [...] o capim, ali, é áspero, de péssima qualidade [...] há as veredas. São vales de chão argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra a água. A vereda é um oásis [...] O capim é verdinho- claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros” (ROSA, 2003, p. 40-41).

Na imagem a seguir você pode conferir a paisagem descrita por Rosa. É uma foto do Parque Nacional Grande Sertão Veredas, situado na divisa dos estados de Minas Gerais e Bahia, com sede no município mineiro de Chapada Gaúcha. O parque foi criado em 12 de abril de 1989 e é administrado pelo Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio). Tendo como nome o título da obra-prima do escritor, *Grande sertão: veredas*, o parque nacional é uma grande homenagem a Guimarães Rosa.



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Grande_Sertao_Veredas_1.jpg

“AÍ, ZÉ, ÔPA!”

Nenhuma tradução pode ser considerada “perfeita”. Na verdade, trata-se sempre de um jogo de “perde-ganha”, pois é impossível conseguir transportar tudo de uma língua para outra. Seja no nível formal (jogos rítmicos e sonoros, rimas etc.), seja no nível do significado das palavras. Alguma coisa se perde, embora possa até haver algum ganho, conforme a opinião de Guimarães Rosa.

O escritor esclarece a esse respeito:

Aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no original [...] Cada língua guarda em si uma verdade interior que não pode ser traduzida (LORENZ, 1991, p. 87).

Pois bem, na correspondência com o tradutor italiano, Rosa explica que a expressão “Aí, Zé, ôpa!”, da novela “Cara de Bronze” (que faz parte do volume *Corpo de baile*), é intraduzível. Nessa novela, o personagem conhecido como “Cara-de-Bronze”, já velho e acamado, pede a seu vaqueiro Grivo que visite sua terra natal para que depois retorne e lhe conte de todas as belezas vistas no lugar. Em fim de contas, o Cara-de-Bronze pede ao Grivo que busque a... poesia.

Mas “Aí, Zé, ôpa!” é realmente intraduzível para o italiano..:

[...] há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a você, não resisto: “Aí, Zé, ôpa!”, intraduzível, evidentemente: lido de trás para diante = apô éZ ia,: a Poesia... (ROSA, 2003, p. 93).

Pobre Bizzarri! Seria realmente impossível transpor para o italiano, ao mesmo tempo, a significação e a “brincadeira” do autor mineiro. Como dissemos, algo sempre se perde numa tradução. Justamente por conta disso, existe uma expressão italiana que afirma que todo tradutor não deixa de ser um traidor: *traduttore traditore*. Mas, por tudo que temos visto aqui deste belo diálogo entre Rosa e Bizzarri, podemos sem dúvida concluir que se trata de uma “traição” que vale a pena, sobretudo quando estão em jogo uma grande obra literária e um tradutor – como Bizzarri – cuidadoso e competente em sua atividade.

Uma história engraçada envolvendo tradução nos é contada pelo grande escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1970) em sua autobiografia intelectual. Educado ainda criança em língua inglesa, leu diversos livros nesse idioma, inclusive o clássico espanhol *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Quando, mais tarde, leu o Quixote em sua versão original, isto é, em língua espanhola, o livro lhe pareceu uma tradução ruim...



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jorge_Luis_Borges_Hotel.jpg

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 2

Em uma de suas cartas para Rosa, o tradutor italiano Edoardo Bizzarri pergunta pelo significado do adjetivo “roscofe” utilizado em uma novela. Guimarães Rosa esclarece:

Da pior qualidade (de uma marca de relógios, suíços, antigamente muito difundida, no interior do país, por serem os mais baratos, mas que não prestavam: “Roscoff”). (Curioso: esses ordinárrissimos relógios penetraram também na Rússia, naquela época, e por lá deixaram também o adjetivo: roscoff – no sentido de péssima qualidade; li isto, num conto russo, moderno!) (ROSA, 2003, p. 56).

Comente a explicação de Guimarães Rosa levando em consideração a ideia de tradução enquanto diálogo entre culturas diversas.

RESPOSTA COMENTADA

Rosa inventa um adjetivo – “roscofe” – a partir do nome de um relógio suíço de má qualidade, “Roscoff”. Adjetivar algo de “roscofe”, portanto, é afirmar que esse algo é de má qualidade. Nota-se, pois, que o autor inventa uma nova palavra em língua portuguesa mediante o diálogo com a cultura suíça. A mesma palavra e com mesmo sentido ele a encontra em um conto russo moderno. Ou seja, o diálogo entre línguas e culturas diversas, propiciado pela tradução, coloca em comunicação criativa o sertão mineiro, a Suíça e a Rússia na literatura do nosso autor.

CONCLUSÃO

Em 1965, o escritor mineiro Guimarães Rosa participa, na cidade de Gênova, do Congresso de Escritores Latino-Americanos; na ocasião, cede uma longa e importante entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz. Nesta entrevista o autor discorre sobre seu processo criativo, o tema do sertão em sua obra, sua relação com a língua portuguesa, sua relação com diversas línguas e culturas estrangeiras e sobre o papel e o lugar do escritor latino-americano no cenário literário mundial.

Para Guimarães Rosa, a importância das obras literárias latino-americanas tendia a crescer no mundo todo. Depois de séculos de colonização e do decorrente complexo de inferioridade, o escritor latino-americano poderia, afinal, manter um outro tipo de relação com os centros culturais europeus, não mais de forma subserviente, mas de modo a afirmar a força e originalidade de sua cultura própria. O escritor latino-americano poderia então dialogar em pé de igualdade com as metrópoles europeias, apropriar-se de forma irreverente da cultura alheia, abordá-la segundo seus próprios interesses em prol do vigor e da criatividade da sua produção literária. Bem a propósito, toda a obra de Rosa é um grande exemplo da possibilidade desse diálogo e dos resultados excepcionais que podem advir de uma relação não opressiva entre as diversas culturas nacionais.

Diplomata de profissão, o erudito e cosmopolita escritor mineiro foi um grande atravessador de fronteiras. Sua literatura é elaborada mediante o cruzamento de diversos campos geográficos, culturais e

linguísticos: o sertão e a cidade, a língua escrita e a língua falada, o português e as línguas estrangeiras, o Brasil e a Europa.

Nessa perspectiva universalista, as traduções da literatura de Rosa para línguas estrangeiras constituem um excelente material de reflexão. Em suas cartas para seu tradutor italiano, por exemplo, fica muito clara a posição de Rosa como um “tradutor” cultural, um homem que se nutria de línguas e culturas diversas, as quais colocava efetivamente para dialogar em sua obra de ficção. Consultando essas cartas, podemos ter, enfim, uma boa noção da grande sabedoria linguística de Rosa, de seu conhecimento enciclopédico de culturas estrangeiras, a que se associava uma inventividade e imaginação sem limites, tudo revertendo em favor da exuberância de sua criação artística.

Como poucos escritores latino-americanos, Guimarães Rosa conseguiu vencer o nosso típico “complexo de inferioridade” para, em diálogo com o resto do mundo, inscrever seu nome entre os grandes escritores da literatura ocidental.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Em sua troca de cartas com o tradutor italiano, Guimarães Rosa revela diversos segredos de sua invenção literária. Em uma delas, por exemplo, diz que gosta de usar de forma bem-humorada sobrenomes italianos em alguns de seus textos de ficção:

Adoro eu, por exemplo, o engraçado de certos sobrenomes italianos, principalmente sicilianos (Mangiapane, Bruscaloppi, Spadacapa, Sparafucile, Scaramanzia, Occhiazurri, Mangiabene, Spadafora, Passacantando etc.), e, por isto mesmo, tenho um catálogo telefônico (lista telefônica) de Palermo, que consegui arranjar com um colega, Cônsul do Brasil lá. É uma delícia (ROSA, 2003, p. 124).

Comente a declaração de Rosa levando em conta o que você leu nesta aula sobre o escritor latino-americano e seu diálogo com a cultura europeia.

RESPOSTA COMENTADA

A passagem citada da carta de Rosa para seu tradutor italiano mostra o interesse do autor pela cultura europeia, à qual não dá as costas, mas da qual se apropria em sua invenção ficcional. Tratando-se de um escritor latino-americano criativo e original como Guimarães Rosa, o que se tem é uma apropriação irreverente, que lida com a cultura do outro de forma bem-humorada. Assim, ele possui uma lista telefônica de Palermo (capital da Sicília) porque acha engraçados certos sobrenomes italianos, usando-os de vez em quando em seus textos literários. O sertão mineiro de Guimarães Rosa está em diálogo criativo com a Itália.

RESUMO

Estudamos as reflexões de Guimarães Rosa sobre a literatura latino-americana e a sua compreensão da tradução literária. Na opinião de Guimarães Rosa, tendo em vista a importância e a relevância da América Latina no contexto mundial, a literatura latino-americana deverá ocupar o mesmo lugar de destaque e de difusão cultural de outros grandes centros metropolitanos europeus.

No que se refere ao modo de relação com a cultura europeia, propõe que o escritor latino-americano invista contra as hierarquias de prestígio entre as nações e se aproprie dos conteúdos culturais estrangeiros de forma original, criativa, jamais subserviente. Os países latino-americanos são frutos de uma história de encontros de culturas diversas e, por isso mesmo, devem combater conceitos opressivos de “unidade” e “pureza” no campo sociocultural.

Consultando as cartas de Rosa para seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, percebemos como Rosa valorizava o trabalho do tradutor, compreendendo-o como uma importante ferramenta de diálogo entre culturas diversas. Considerava o tradutor propriamente como um coautor de sua obra, cuja intervenção requeria conhecimento linguístico, criatividade e invenção. A seu ver, a tradução poderia expandir e enriquecer a compreensão do texto literário original.

Ao conferir os esclarecimentos de Rosa para as listas de palavras enviadas pelo tradutor italiano, ficamos sabendo de segredos da escrita do autor e de seu enorme

conhecimento linguístico, envolvendo não apenas o português, como também diversas línguas europeias. Também podemos notar os limites da tradução, pois uma expressão como “Aí, Zé, ôpa” (que, lida de trás para frente, dá “a poesia”) é intraduzível para o italiano, mantendo-se a significação e ao mesmo tempo a mensagem cifrada pelo autor.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, estudaremos as formas como a literatura brasileira contemporânea se relaciona com processos socioculturais e econômicos (como a globalização e a lusofonia) vigentes em nosso momento histórico, capazes de gerar uma dinâmica particular entre o local e o universal que diz respeito à própria noção de nacionalidade literária.

O local e o universal na literatura brasileira contemporânea

Pascoal Farinaccio

Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado

AULA

18

Metas da aula

Apresentar informações sobre as formas como a literatura brasileira contemporânea se relaciona com processos socioculturais e econômicos (como a globalização e a lusofonia) vigentes em nosso momento histórico.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer o papel desempenhado pela literatura brasileira no universo lusófono;
2. identificar o diálogo estabelecido entre o local e o universal na literatura brasileira contemporânea em virtude da inserção do Brasil no processo de globalização econômica e cultural.

INTRODUÇÃO

Como já vimos, a literatura brasileira sempre manteve uma relação dinâmica entre o registro da realidade local e o diálogo com o repertório literário ocidental. Nesta aula, vamos observar como a relação entre local e universal tem se processado no quadro mais amplo da sociedade de informação conectada em rede global e no quadro específico dos países que têm o português como língua oficial (a lusofonia).

A LITERATURA BRASILEIRA ENTRE OS PAÍSES LUSÓFONOS

A lusofonia pode ser definida como um conjunto de identidades culturais verificadas em países e regiões cuja língua oficial seja o português. Pertencem, oficialmente, à comunidade lusófona países da Europa (Portugal), da América (Brasil), da África (Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe) e da Ásia (Timor Leste e Macau).

Tendo em comum não apenas a língua, como também fatores históricos (a colonização portuguesa), tais países começaram a estreitar relações culturais e econômicas ao longo do século XX.

O ponto de culminância dessa aproximação se deu em 1996, com a criação da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), cujo objetivo é justamente o desenvolvimento do conceito de lusofonia.

CPLP é a sigla utilizada para nomear a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. O primeiro passo no processo de criação da CPLP foi dado em São Luís do Maranhão, em 1989, quando os Chefes de Estado e de Governo dos países de Língua Portuguesa (Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe) se encontraram, a convite do então presidente brasileiro, José Sarney. Na reunião, decidiu-se criar o Instituto Internacional da Língua Portuguesa (IILP), com o objetivo de promover a difusão do idioma comum da Comunidade. O processo ganhou impulso decisivo na década de 1990, com a atuação do embaixador do Brasil em Lisboa, José Aparecido de Oliveira. Maiores informações sobre a CPLP e seus objetivos podem ser encontrados no portal: www.cplp.org.

Mas, afinal, o que vem a ser lusofonia? É um fato meramente linguístico ou tem consequências socioculturais? Bem, o conceito de lusofonia é assim descrito pelo cantor Martinho da Vila, um de seus mais ferrenhos defensores:

O que é lusofonia? É uma ação efetiva preconizada pelo ex-presidente de Portugal, Mario Soares, em conjunto com o ex-embaixador do Brasil em Portugal, José Aparecido de Oliveira. O princípio filosófico visa ao interconhecimento e à interligação afetiva entre os povos lusoparlantes. A teoria fundamenta a principal filosofia da comunidade formada por países de língua portuguesa, que envolve ações de solidariedade e intercâmbio cultural (DA VILA, 2006, p. 4).

Martinho da Vila é um músico e escritor brasileiro, nascido em 1938, na cidade fluminense de Duas Barras. Sambista ligado à escola de samba Unidos de Vila Isabel, foi responsável pela composição do samba-enredo da escola em várias ocasiões. É autor do famoso samba “Casa de bamba”, gravado e regravado por diversos intérpretes desde a década de 1970. Entre os muitos prêmios recebidos ao longo de sua carreira, destaca-se a Ordem do Mérito Cultural, a ele concedida por sua contribuição à cultura brasileira. Martinho da Vila é um pesquisador incansável da música brasileira de raiz, sendo necessário ressaltar o álbum *O canto das lavadeiras*, baseado no folclore brasileiro. Já publicou seis livros e se interessa pelo conceito de lusofonia desde o lançamento, em 2000, do álbum *Lusofonia*, com canções de todos os países que integram a CPLP.



Assim, os países falantes da língua portuguesa constituiriam uma comunidade linguística e cultural, ligada por laços afetivos e de intercâmbio de conhecimento. Como frisa a profa. Maria Aparecida Santilli, essa ligação linguística pode promover “o desempenho da língua no bojo do desenvolvimento científico, tecnológico, social, cultural, com o qual se alavanque a própria ocupação de espaço da língua portuguesa, junto ao elenco linguístico de suporte das tratativas e ações internacionais” (SANTILLI, 2003, p. 25).

Se, no plano das relações políticas e diplomáticas, o reconhecimento dessa solidariedade e do intercâmbio entre os países lusófonos só se deu na segunda metade dos anos 1990, no âmbito da literatura (e, no quadro mais amplo, da cultura) essa cooperação já ocorria há muitas décadas.

Basta lembrar como a literatura brasileira exerceu um papel decisivo na formação das literaturas nacionais dos países africanos de língua portuguesa.

Um ótimo depoimento nesse sentido nos é dado pelo escritor Baltasar Lopes. Nascido em Cabo Verde, ele confessa que um verdadeiro “alumbramento” lhe ocorreu a partir do contato com a literatura brasileira na década de 1930:

Ora, aconteceu por aquelas alturas nos caírem nas mãos fraternalmente juntas, em sistema de empréstimo, alguns livros que consideramos essenciais pro domo mostra. Na ficção, o José Lins do Rego do *Menino de engenho* e do *Banguê*, o Jorge Amado do *Jubiabá* e do *Mar morto* [...]. Em poesia foi um alumbramento a “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira [...]. Outro alumbramento foi Jorge de Lima [...]. Esta ficção e esta poesia revelavam-nos um ambiente, tipos, estilos, formas de comportamento, defeitos, virtudes, atitudes perante a vida, que se assemelhavam aos destas ilhas [...] (apud SEMEDO, 2009, p. 154).

Como o próprio Baltasar Lopes reconhece, o contato com José Lins do Rego, Jorge Amado, Bandeira e Jorge de Lima foi essencial para o desenvolvimento da literatura em Cabo Verde naquele momento.

O contato com a literatura brasileira também foi fundamental para o escritor angolano Pepetela. Numa entrevista, Pepetela nos afirma que

quanto às influências, fatalmente quem começa a ler Jorge Amado e José Lins do Rego com 13 anos de idade tem de ter sido influenciado por essa literatura. Pouco mais tarde, Graciliano e Érico

Veríssimo. Será difícil distinguir o que o Brasil moldou na minha sensibilidade, pois a própria sensibilidade brasileira já tinha sido influenciada pela africana, angolana em particular. Mas digamos que o facto de essa literatura mostrar realidades sociais, por exemplo do nordeste, muito próximas das que eu vivia em Benguela, exactamente na mesma latitude de Salvador da Bahia, levou-me a ser mais sensível às injustiças que via todos os dias e a querer lutar contra elas, o que comecei a fazer com 17 anos de idade de forma consciente.

Disponível em: <http://www.jornalirismo.com.br/literatura/17/1406-pepetela-pelo-amor-reciproco-entre-africa-e-brasil>. Acesso em: 19 nov. 2013.

Um dos personagens de *Predadores* (romance de Pepetela) se chama Nacib, em homenagem reconhecida pelo próprio autor ao personagem homônimo do romance *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado.

Além de Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, outro autor que desempenhou papel importante para os escritores africanos lusófonos foi Guimarães Rosa.

O escritor mineiro foi lido com muita atenção por Luandino Vieira e Mia Couto. Quem explica melhor esse diálogo estabelecido entre as literaturas brasileira, angolana e moçambicana é Mia Couto, numa entrevista:

Eu publiquei minhas primeiras histórias sem conhecer Guimarães Rosa, que vim a conhecer por meio de Luandino Vieira, um escritor angolano muito influenciado pela prosa dele. Eu li uma entrevista na qual Luandino declarava essa influência. E havia nessa época, em Angola e Moçambique, uma procura pela oralidade na literatura que já havia acontecido no Brasil, especialmente pelo Guimarães Rosa. Como estávamos em guerra, não tínhamos contato com o Brasil, mas um amigo me trouxe uma cópia, em xerox, do livro *Primeiras histórias*. Marcou-me especialmente “A Terceira Margem do Rio”. Aquilo foi um abalo sísmico na minha alma, porque ali estava o que eu e outros estávamos procurando. Havia ali não só uma relação com a língua, mas também com outras coisas que estão para além dela, uma tentação de criar na linguagem um universo próprio, como se a linguagem se apropriasse da história, da geografia, criando outra realidade. E essa outra realidade também era importante para nós, que estávamos vivendo a lógica de um estado centralizador, que esmagava as lógicas rurais, esse mundo do sertão, que não é da ordem da geografia, mas da soma de várias culturas. A leitura de Guimarães Rosa foi para mim como um rasgão. *Grande sertão:*

veredas é aquele livro ao qual se regressa constantemente, capaz de retratar um mundo inteiro.

Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/educacao/personagem-em-busca-de-um-autor>. Acesso em: 19 nov. 2013.

Como se vê, além de partilharem a mesma língua, os países da comunidade lusófona partilham também repertório literário e bens culturais, gerando uma forma de intercâmbio que é, ao mesmo tempo, uma verdadeira afirmação de suas identidades culturais.

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

A seguir, você encontrará passagens de um capítulo de *Os lusófonos*, romance de Martinho da Vila (que, como sabemos, também é um dos mais importantes nomes da música popular brasileira). Nesse capítulo, o narrador (Aristide) está respondendo a uma entrevista coletiva pela internet. A partir da leitura dessas passagens, identifique em que pontos elas se relacionam com o conceito de lusofonia.

Meu nome é Aristide Samora Cabral Neto. Nasci na ilha Príncipe, São Tomé, um dos países ainda mais primitivos entre os lusófonos. Conheço todas as nações de língua portuguesa somente através dos livros, porque sou um estudioso da cultura africana, e o meu maior sonho é conhecê-las pessoalmente. Admiro muito o seu país, ou melhor, sou apaixonado pelo gigante Brasil, que para ser o melhor lugar do mundo para se viver, dizem que só falta ser um imenso Portugal, isto é, tranquilo e sem muito contraste social [...]. O melhor carnaval do mundo, todos sabem que é do Brasil. A maior festa mundial foi importada de Portugal, que pelo tratado de Tordesilhas era proprietário da metade do planeta Terra [...].

Um gaúcho, que estava só acompanhando a entrevista, resolveu entrar de fato na sala:

– Meu nome é Benhur e estou teclando de São Borja. Eu tenho uma prima que conhece a Ilha Terceira (Açores). Ela mora em Vila Isabel e desfila na escola daquele bairro. Já ouviu falar da minha cidade?

– Claro. São Borja é a terra dos ex-presidentes Getúlio Vargas e João Goulart. Vila Isabel é um bairro carioca conhecido como “A Terra de Noel Rosa”, importante compositor brasileiro, e a Unidos de Vila Isabel é uma grande escola de samba que usa basicamente as cores azul e branca.

Um rapaz lusitano que estava na “sala de espera”, só acompanhando o bate-papo virtual, conseguiu entrar na “sala aberta” e teclou:

– Só li o vosso livro de artigos publicados em jornais. Creio que é o seu único. Pela resposta dada ao internauta brasileiro, a impressão que tenho é que te interessas mais pelo Brasil que pelo nosso país. Vi, em diversos periódicos, muitas declarações vossas de amor a certos países africanos. Afinal de contas, és ou não és português?

– Já disse que nasci em São Tomé, mas vivi lá muito pouco tempo. Filosoficamente eu me considero um lusófono [...].

Uma sobrinha do Euzébio, um moçambicano de nacionalidade portuguesa, ex-jogador de futebol considerado por muitos o melhor de todos os tempos, mais craque que Pelé e Maradona, estava também conectada, teclando de Maputo [...]” (DA VILA, 2006, p. 3-4).

RESPOSTA COMENTADA

Conectados pela internet, temos um escritor nascido em São Tomé e Príncipe (na África), respondendo perguntas de leitores do Brasil, de Portugal e de Moçambique. O que esses países todos têm em comum? Todos eles falam a língua portuguesa! Portanto, são países lusófonos. Além disso, percebeba como o escritor africano e o leitor brasileiro partilham de referências culturais comuns, identificando traços definidores de suas identidades culturais (como a geografia ou a música). Vale a pena chamar atenção para o fato de que o escritor, ao ser indagado sobre sua identidade, se reconhece como “filosoficamente lusófono”. Ou seja: a lusofonia é baseada em uma língua comum; assim, sendo a língua um instrumento que modela e dá forma à nossa visão de mundo, ser um falante de língua portuguesa implica a partilha de uma certa visão de mundo que uniria todos os países lusófonos, em que pese suas identidades culturais específicas.

A LITERATURA BRASILEIRA NA SOCIEDADE EM REDE

Como percebemos na passagem anterior do romance de Martinho da Vila, os diversos personagens dialogam unidos pela mesma língua (o português, já que, embora em lugares do mundo distantes entre si, são todos lusófonos) e pela internet.

A internet é uma das ferramentas mais importantes para a propagação daquilo que se convencionou chamar de globalização e que, em linhas gerais, pode ser descrito como um processo de integração econômica, política, social e cultural em escala mundial, impulsionado, sobretudo, pelos novos meios de comunicação e modos de transporte surgidos a partir do século XX.

A imagem que melhor define a globalização é a da aldeia global. Interligado em redes de comunicação e por interesses comuns nos planos econômico e político, o mundo tornar-se-ia uma “aldeia”, na qual seria possível acompanhar a vida social e cultural de qualquer ponto do globo.

Se a globalização possui pontos positivos (como o incremento nas comunicações a distância e na circulação de bens de consumo), por outro lado ela implica uma homogeneização que tende a apagar os traços de identidade cultural específica. Por conta da força econômica da globalização, muita gente prefere comer um *hamburger* (palavra que já ganhou até forma aportuguesada: hambúrguer) a degustar um acarajé ou um tacacá, comidas que, embora legitimamente brasileiras, nem sempre todo brasileiro conhece ou mesmo já experimentou.

Da mesma forma, a literatura brasileira tem se defrontado com o desafio de produzir arte em um quadro sociocultural em que as sociedades são interligadas em rede e em que a facilidade nos modos de transporte e as pressões econômicas fazem com que brasileiros procurem oportunidades fora do Brasil e estrangeiros se amalgamem à sociedade brasileira.

Como vimos anteriormente, o estrangeiro já era tema fértil desde os modernistas. Guimarães Rosa também tratou do tema. Na pós-modernidade, com suas sociedades cosmopolitas interligadas em rede, o tema continuou a ser tratado. É o caso de *O sol se põe em São Paulo* (2007), romance de Bernardo Carvalho ambientado na colônia japonesa do interior de São Paulo. Do mesmo Bernardo Carvalho, merece destaque *Nove noites*, que narra a passagem de um antropólogo norte-americano pelo Brasil. Ou então a chegada ao “Brasil profundo” dos missionários

protestantes vindos dos Estados Unidos, registrada por Antonio Callado em *Quarup*. Ou o cotidiano de uma família de imigrantes do Oriente Médio que imigrou para a Amazônia, como ocorre em *Um certo Oriente*, de Milton Hatoum.

Pode ocorrer o contrário, também: obras que apresentam brasileiros no exterior. É o caso de *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago. Ou, ainda, *Mongólia*, de Bernardo Carvalho.

Ou, ainda, situações mais estranhas: obras escritas por autores brasileiros mas ambientadas fora do país e com personagens estrangeiros.

É o caso de *Digam a Satã que o recado foi entendido* (2012), romance do gaúcho Daniel Galera, que se passa em Dublin, na Irlanda, ou, também, de *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010), romance do carioca João Paulo Cuenca, que se passa em Tóquio, no Japão.

Os romances de Daniel Galera e Cuenca são parte da coleção “Amores expressos”, criada por uma grande editora de São Paulo, cujo objetivo é reunir textos de 17 escritores que têm por cenário 17 cidades diferentes do mundo: Istambul, Sidney, Cairo, Praga, São Petersburgo etc.

Por outro lado, o Brasil também tem sido cenário ou tema para autores estrangeiros. Isso ocorre no romance *Das Halstuch* [O cachecol], do alemão Franz Hohler. Ou, ainda, *Wunderwelt* [Mundo maravilhoso], do também alemão Hugo Loetscher, especialista na obra do padre Antonio Vieira. Recentemente, o escritor galego Carlos Quiroga publicou *Império do ar*, onde narra as peripécias de um cavaleiro medieval ibérico extraviado no Rio de Janeiro do século XXI.

ATIVIDADE 2



Atende ao Objetivo 2

Agora você lerá dois textos: o primeiro é um fragmento de *Nihonjin* (2011), romance do escritor nipo-brasileiro Oscar Nakasato; o segundo é um fragmento de *Império do ar*, do escritor galego Carlos Quiroga. A partir da leitura dos fragmentos, indique sob que aspecto os textos sinalizam para as relações entre literatura e globalização, conforme estudadas na segunda parte de nossa aula.

Texto A

Quem nos visse, talvez tia Tomie, que tinha o costume, todos os parentes sabiam, de ouvir atrás das portas e espionar protegida por cortinas, pensaria em algum constrangimento, alguma frase indevida a provocar aquele quadro. Eu sabia, e sabia que ojichan também sabia, que não era torpor, era antes uma sensibilidade compartilhada, um silêncio povoado. Minha mãe estava ali, de algum modo, vendendo porcelanas e hashis de bambu no bazar da rua Conde de Sarzedas, preparando bolinhos de chuva nas tardes de domingo, partindo numa madrugada escura e retornando mais de uma década depois. Por fim, rompi o silêncio:

– Eu sei onde ela mora.

– Eu também sei.

Levantei-me, coloquei a mão no seu ombro, e ele entendeu que poderia continuar sentado. Eu disse que precisava passar no escritório da agência que intermediava o meu emprego no Japão para acertar alguns detalhes. Não falei do cigarro, do café. Disse “sayonara” e segui em direção ao portão. (NAKASATO, 2011, p. 173)

Texto B

Entrará a nave por Natal e irá descer depois em Sampa, anuncia um comandante brasileiro. E o Cavaleiro acha justo nascer de novo assim dentro de poucas horas. Entrar na Terra Brasilis por primeira vez em abril à noite fechada, como furtivamente, escondendo o desejo, cometendo o delito. Dentro de poucas horas. Dentro de uma bala parada. Portanto no avião da Varig com lugares vazios o pessoal pode começar a esperar e procurar os cantos. E dispor orações. A sua confortabilidade difícil. A sua confortabilidade fácil. Esta vez.

Lugares vagos e poltronas disponíveis não é assim tão comum. Não é assim tão comum a fidelidade aos lugares quando assim há lugares disponíveis. Mas o Cavaleiro não se move da atalaia. Lá está. Nem se movem por trás as duas jovens com sotaque argentino. Talvez pelo comissário de bordo que passa por elas continuamente simpático. Talvez por elas espreitem o enigma do Cavaleiro que há uns minutos comentaram. O seu mutismo. A sua vela. Talvez o julguem brasileiro. Apostam. Perdem.

Toda a tripulação e grande maioria da passagem, todo o mundo todo canta brasileiro, e ele até devia. Porque não há sotaque mais lindo para a didática de voar, pensa ele. Não há sotaque mais lindo para o amor, pensam elas. Lindo. Tudo. Talvez pelo sorriso no céu.

RESPOSTA COMENTADA

Os dois textos mostram as relações da literatura com a globalização. No primeiro, temos um brasileiro descendente de imigrantes japoneses no Brasil, flagrado numa situação familiar, sendo sua fala recheada por termos em japonês, como ojichan (avô), hashi (talher japonês de paus de bambu) e sayonara (adeus). O personagem está preocupado em resolver questões burocráticas ligadas a um emprego que conseguiu no Japão. Como se sabe, muitos brasileiros descendentes de japoneses viajam ao Japão para trabalhar durante alguns anos, juntar dinheiro e retornar ao Brasil, onde têm família e vínculos afetivos e culturais (já que nasceram em terra brasileira). Esses trabalhadores brasileiros de ascendência japonesa que se aventuram no Japão são chamados de dekasseguis. O segundo texto apresenta um Cavaleiro galego (figura medieval do universo ibérico) dentro de um avião (meio de transporte que possibilitou, em muito, o avanço da globalização), preparando-se para conhecer o Brasil pela primeira vez. Duas passageiras argentinas pensam que ele é brasileiro. Antes de conhecer a terra, ele conhece o sotaque, a que muito aprecia.

CONCLUSÃO

A literatura brasileira contemporânea tem se deparado com situações resultantes da globalização e da integração em escala mundial característica das sociedades interligadas em rede. Tais situações tendem a nos fazer pensar novamente (como já temos feito desde o romantismo) sobre os traços definidores da literatura brasileira, dada a intensa dinâmica entre o local e o universal que ela passa a assumir a partir das últimas décadas do século XX.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Segue um fragmento de “Instinto de nacionalidade”, texto de Machado de Assis, no qual o nosso maior escritor discute a questão sempre polêmica da nacionalidade literária. A partir da leitura do fragmento, procure relacionar o pensamento de Machado de Assis nele expresso com as situações descritas ao longo de nossa aula, nas quais a literatura brasileira se depara com dinâmicas socioculturais e econômicas como a globalização e a lusofonia.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabelecamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. (apud COUTINHO, 1980, p. 359)

RESPOSTA COMENTADA

Se o aproveitamento da realidade local como fonte para a criação literária é louvável (sobretudo numa literatura como a brasileira, que à época de Machado se encontrava ainda em processo de formação e consolidação), Machado alerta, contudo, que ele não pode ser o único critério para se discutir a nacionalidade literária. Assim, mesmo quando um autor trate de assuntos “remotos no espaço”, ele apresentará sempre um “sentimento íntimo” (uma forma de sentir e de encarar o mundo e a ele

representar) que é caracteristicamente brasileiro. Por conta disso, romances como os da coleção "Amores expressos" (tendo por cenários locais longínquos do globo) devem ser identificados como pertencentes à literatura brasileira, mesmo que não apresentem cenografia ou personagens brasileiros. O texto problematiza a questão da nacionalidade literária: afinal, o que define certos textos como pertencentes à literatura brasileira – a nacionalidade do autor, o tema, a nacionalidade das personagens ou o cenário? Como dito antes, para Machado o que define a nacionalidade é esse sentimento íntimo, compreendido como forma de sentir e de encarar o mundo e a ele representar na obra de arte literária. Ao mesmo tempo, a literatura brasileira se encontra indissociavelmente ligada às literaturas e às culturas de outros países lusófonos, pelas quais afirmamos nossa autonomia e nossa relação dialética com o universo linguístico que nos é comum.

RESUMO

Vimos como se dá a relação entre local e universal na literatura brasileira contemporânea, focalizando suas relações com a globalização e com a lusofonia. Essas relações ostentam uma tal dinâmica que chegam a provocar debates sobre o conceito de literatura brasileira e a realidade cultural e política que dentro dele se encontra instalada. Discutir o que define nossa nacionalidade (literária e cultural) foi o ponto de partida de nosso curso. E agora é nosso ponto de chegada.

Literatura Brasileira III

Referências

Aula 11

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

ASSIS, Machado de. *Bons dias!* Introdução e notas de John Gledson. Campinas: UNICAMP, 2008.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance brasileiro e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin, Universidade de São Paulo, 2004.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2001.

Aula 12

DO RIO, João do. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

_____. *Cinematógrafo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

_____. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

_____. *Rosário de ilusão*. Rio de Janeiro: Aillaud, 1921.

_____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.

LORRAIN, Jean. *A vingança do mascarado*. Trad. Marcus Salgado. São Paulo: Antiqua, 2012.

Aula 13

ANDRADE, Mário de. *Poesia completa*. São Paulo: Edusp; Itatiaia, 1987.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MACHADO, António de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: Sol, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977.

AMARAL, Aracy Abreu. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1975.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris, Association Archives de la Littérature Latino Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle; Brasília: CNPq, 1988.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo, Globo, 1990.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris, Association Archives de la Littérature Latino Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle; Brasília: CNPq, 1988.

NUNES, Benedito. A Antropofagia ao Alcance de Todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

STADEN, Hans. *Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Terceiro Nome, 1999.

ASSIS, Machado de. *Contos*. São Paulo: Ática, 1981.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *Tutameia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa e as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

Aula 17

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

ROSA, João Guimarães. Carta de Guimarães Rosa a João Condé. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Aula 18

COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980.

DA VILA, Martinho. *Os lusófonos*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

NAKASATO, Oscar. *Nihonjin*. São Paulo: Benvirá, 2011.

QUIROGA, Carlos. *Império do Ar*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2013.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e tangentes*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

SEMEDO, Manuel. A literatura moderna cabo-verdiana e o modelo brasileiro. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Hélder; RIBEIRO, Fernando Rosa (Org.). *África-Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas: Unicamp, 2009.