

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**Andressa Marques Pinto**

**(CON)FIGURAÇÕES DA INOCÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA:  
NAÇÃO, IDENTIDADE E COLONIALISMO**

Juiz de Fora  
2022

**ANDRESSA MARQUES PINTO**

**(CON)FIGURAÇÕES DA INOCÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA:  
NAÇÃO, IDENTIDADE E COLONIALISMO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Alexandre Graça Faria - (Orientador)

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pinto, Andressa Marques.  
(CON)FIGURAÇÕES DA INOCÊNCIA NA LITERATURA  
BRASILEIRA : NAÇÃO, IDENTIDADE E COLONIALISMO / Andressa  
Marques Pinto. -- 2022.  
164 p.

Orientador: Alexandre Graça Faria  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,  
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Literários, 2022.

1. Literatura Brasileira. 2. Nação. 3. Identidade. 4. Colonialismo. 5.  
Inocência. I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Título.

**Andressa Marques Pinto**

**(Con)figurações da inocência na literatura brasileira:**

nação, identidade e colonialismo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 14 de março de 2022.

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Alexandre Graça Faria** - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Profa. Dra. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves** - Membro interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Profa. Dra. Claudete Daflon dos Santos** - Membro Externo

Universidade Federal Fluminense

**Profa. Dra. Silvína Liliana Carrizo** - Membro interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio** - Membro Externo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 03/03/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graça Faria, Professor(a)**, em 14/03/2022, às 18:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvína Liliana Carrizo, Professor(a)**, em 14/03/2022, às 18:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves, Professor(a)**, em 14/03/2022, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudete Daflon dos Santos, Usuário Externo**, em 15/03/2022, às 14:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, Usuário Externo**, em 15/03/2022, às 15:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0696312** e o código CRC **46AADA7C**.

Para Cecília e Gabriel,  
os melhores companheiros de jornada.

## **Agradecimentos**

Este trabalho foi desenvolvido durante um período de muitas transformações, tanto no âmbito da vida particular quanto da vida pública. Fui surpreendida, bem no início da pesquisa, por uma gravidez que foi acolhida e cuidada por mim e por aqueles que me rodearam de carinho e apoio. As surpresas da maternidade trouxeram desafios inenarráveis, os quais venho vencendo amparada por uma rede de apoio que me permitiu continuar minha vida acadêmica e profissional.

Por isso, agradeço antes de tudo ao meu companheiro de vida, Gabriel, por ter seguido firme ao meu lado, fazendo sempre seu melhor como meu companheiro, meu amigo, e o melhor pai que Cecília poderia ter. À Cecília, agradeço pela doçura de criança que sempre foi, que aceitou a mãe que me tornei, pela renovação das forças e da esperança que ela significou e significa na minha vida. À minha mãe, Bianca, e minha sogra, Alexandra, agradeço por cuidarem sempre tão bem da minha criança para que eu pudesse seguir o caminho planejado. Ao meu pai e meus irmãos, agradeço a presença constante nessa comunidade de cuidados em torno de minha filha. Ao meu irmão, Anderson, agradeço especialmente por sempre cuidar de mim também.

Ao Alexandre, meu orientador e amigo, agradeço a orientação firme e ao mesmo tempo livre, o carinho, a gentileza das palavras e o incentivo constante. Muitas vezes, a maioria delas, foi quem acreditou mais em mim do que eu mesma. Agradeço também pela maneira afetuosa com que acolheu minha gravidez, por me ver o lado positivo das mudanças, por me deixar participar de sua vida e por participar também da minha.

Às amigas Carolina e Marina agradeço o apoio, as risadas e a presença constante, mesmo na distância. Vocês me fortalecem.

Todos vocês me deram forças tanto para a condução da pesquisa quanto para atravessar o momento de crise humanitária, sanitária, política, ética e estética pela qual estamos passando.

Às pós-graduandas que vieram antes de mim e que conquistaram o direito à licença maternidade, agradeço a luta.

À Capes, agradeço a concessão da bolsa que permitiu o acesso aos recursos materiais para que esta pesquisa fosse desenvolvida.

*sob os braços do cristo  
a cascata de luz  
inunda outro inferno*

*inocentes em votos de silêncio  
oferecem-se Leblon holocausto  
antes que a hóstia em chamas  
desabe no meio da mesa*

*Alexandre Faria*

## Resumo

A tese desta pesquisa é que o signo da inocência pode ser um operador fecundo para se pensar a formulação das ideias de nação e identidade na literatura brasileira. Tal proposta se sustenta porque inocência é signo interligado à concepção de brasilidade/brasileiro desde 1500, com a invasão portuguesa, quando houve a inserção no contexto global do território que hoje vem a ser o Brasil. A inocência da gente nativa era evidenciada na “Carta” de Caminha e, desde então, esse traço vem sendo (re)desenhado pelas penas que se propuseram a representar o Brasil e seu povo. A problemática que envolve tal representação ocorre porque a afirmação da inocência, desde o primeiro momento, é uma estratégia que camufla um processo altamente violento de dominação e de apagamento do outro. Por isso, parte-se da hipótese de que a sua reiteração e atualização ao longo da tradição literária serve para perpetuar um discurso de dominação, de apagamento e silenciamento do outro. Diante disso, a hipótese central que se pretende demonstrar é que a afirmação da inocência é uma estratégia do discurso hegemônico/colonialista que serve para camuflar, no âmbito do discurso, as origens fundamentais da violência no Brasil, seja ela estrutural ou conjetural, e, portanto, serve à sua manutenção.

Para discutir tais questões, mobilizou-se um corpus teórico que investiga e problematiza os conceitos de nação, identidade, colonialismo e literatura, tais quais Silvano Santiago, Benedict Anderson, Homi Bhabha, Stuart Hall e Walter Mignolo. O corpus literário eleito para análise privilegia autores como Pero Vaz de Caminha, José de Alencar, Visconde de Taunay, Machado de Assis, Rubem Fonseca e Ferréz, além do tangenciamento da obra de autores como Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto e Mário de Andrade.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Nação. Identidade. Colonialismo. Inocência.



## **Abstract**

The thesis of this research is that the sign of innocence can be a fruitful operator to think about the formulation of ideas of nation and identity in Brazilian literature. This proposal is supported because innocence is a sign linked to the concept of Brazilianness/Brazilian since 1500, with the Portuguese invasion, when there was the insertion in the global context of the territory that today is Brazil. The innocence of the native people was evidenced in Caminha's "Letter" and, since then, this trait has been (re)designed by the feathers that proposed to represent Brazil and its people. The problem that involves such representation occurs because the affirmation of innocence, from the outset, is a strategy that camouflages a highly violent process of domination and erasure of the other. Therefore, assuming that its reiteration and updating throughout the literary tradition serves to perpetuate a discourse of domination, erasure and silencing of the other. That being said, the central hypothesis that we intend to demonstrate is that the affirmation of innocence is a strategy of the hegemonic/colonialist discourse that serves to camouflage, within the scope of discourse, the fundamental origins of violence in Brazil, whether structural or conjectural, and, therefore, it serves its maintenance.

In order to discuss these issues, a theoretical corpus was organized to investigate and problematize the concepts of nation, identity, colonialism and literature, such as Silviano Santiago, Benedict Anderson, Homi Bhabha, Stuart Hall and Walter D. Mignolo. The literary corpus chosen for the analysis favours authors such as Pero Vaz de Caminha, José de Alencar, Visconde de Taunay, Machado de Assis, Rubem Fonseca and Ferréz, in addition to mentioning the work of authors such as Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto, Carlos Drummond de Andrade and Mário de Andrade.

Keywords: Brazilian Literature. Nation. Identity. Colonialism. Innocence.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1 LITERATURA E NACIONALISMO .....</b>	<b>30</b>
1.1 O Romantismo .....	30
1.2 O projeto nacionalista de José de Alencar e o nacionalismo romântico: panorama crítico .....	33
1.3 José de Alencar, o polemista .....	42
1.4 Percursos do nacionalismo no século XX .....	50
1.5 Romantismo Revolucionário.....	60
<b>2 NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO, OU A PARABÉLUM SOLTANDO O PASSARINHO.....</b>	<b>65</b>
2.1 Modos de usar.....	74
<b>3 JOSÉ DE ALENCAR E TAUNAY: CONFIGURAÇÕES DA IDEOLOGIA DA INOCÊNCIA NO SÉCULO XIX.....</b>	<b>93</b>
3.1 Iracema.....	96
3.2 Inocência e Irecê: outras configurações possíveis.....	105
<b>4 A INOCÊNCIA EM MACHADO DE ASSIS.....</b>	<b>115</b>
4.1 Pai contra mãe .....	116
4.2 Sobre a banalidade do mal .....	123
4.3 As relações de favor .....	125
4.4 Dependente <i>versus</i> escravo .....	127
4.5 Intersecções literárias .....	128
4.6 “Pai contra mãe” <i>versus</i> pai contra pai.....	131
<b>5 OS INOCENTES, DEFINITIVAMENTE. ....</b>	<b>135</b>
5.1 A violência.....	138
5.2 Os inocentes.....	147
<b>ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>154</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>160</b>

## Introdução

No primeiro dia do mês de maio do ano de 1500, a nau de Gaspar Lemos, integrante da esquadra de Pedro Álvares Cabral, parte da Terra de Vera Cruz rumo a Portugal levando consigo uma carta destinada a el-rei Dom Manuel I, na qual o escrivão Pero Vaz de Caminha dava conta do “achamento” de novas terras. Mais do que informar o rei sobre as terras recém-descobertas, a carta faz parte do ritual de tomada de posse deste território, do qual participam três agentes, como nos informa Silvano Santiago (2006): os súditos-marinheiros, aos quais cabe a descoberta e a oferta da terra, ao rei, a quem cabe o recebimento e a tomada de posse sobre ela, e ao papa, a quem cabe a legitimação da posse. Cumprido o ritual de possessão, que inclusive, foi lavrado em cartório, a Terra de Vera Cruz é anexada ao mundo lusitano, à modernidade europeia e ao seu ideário. A entrada compulsória neste universo, vale dizer, correspondeu a interesses mercantis-religiosos, os quais desencadearam e legitimaram o *colonialismo*, e colocaram em contato, através de uma relação assimétrica de poder, mundos completamente desconhecidos um para o outro.

A busca pela significação para a terra, para a gente e para a cultura com as quais a ocidentalidade europeia passa a ter contato no limiar dos séculos XV e XVI gera uma vasta produção textual que, embora tenha como referente a região e a gente que se passa a conhecer, não é capaz de extrapolar seu próprio universo simbólico. Como observa Silvano Santiago (2000, p. XVII) “a curiosidade dos primeiros colonizadores é menos uma instigação ao saber do que a repetição das regras de um jogo cujo resultado é previsível”.

A consequência imediata disso é uma espécie de distorção através da qual a busca pela compreensão do novo dá lugar à busca pelo seu enquadramento naquilo que já se conhece. Dito de outro modo, o que grande parte dos textos que se produziu sobre o Novo Mundo após o processo de colonização iniciado no século XVI – sobretudo aqueles produzidos pelos primeiros colonizadores – mais visava ao enquadramento do que se via às expectativas do Velho Mundo do que ao seu conhecimento tal qual ele era. Além disso, como ainda nos informa Santiago (2000), a postura dos europeus para com os povos do novo mundo, demonstra mais um ponto de vista dominador do que um ponto de vista de quem pretende conhecer:

Desde o século passado, os etnólogos, no desejo de desmistificar o discurso beneplácito dos historiadores, concordam em assinalar que a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que no uso arbitrário da violência à imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência da palavra escravo e “animal” nos escritos dos portugueses e espanhóis (SANTIAGO, 2000, p. 11).

A **Carta de Caminha**, texto inaugural do discurso luso acerca do Brasil, não foge a essa regra etnocêntrica, seu caráter descritivista e as símileis que opera bem ilustram isso. As descrições tecidas pelo escrivão, sabe-se bem, voltam-se primordialmente para a terra na sua potencialidade exploratória e para a gente naquilo que aparenta de docilidade e submissão. Os interesses do colonialismo, tanto os econômicos quanto os religiosos, pouco são disfarçados. A carta cumpre, portanto, o papel que lhe cabe no rito de posse e anexação das terras americanas ao reino português e de sua gente à cristandade.

A leitura da **Carta**, contudo, não ficou restrita a seu destinatário privilegiado, o rei. No correr dos séculos, ela extrapolou os meios institucionais e foi incorporada ao imaginário histórico-cultural europeu e, posteriormente, brasileiro, tonando-se um dos mais importantes textos que colaboraram na construção de certa imagem de Brasil ao correr dos séculos. É essa sua dimensão simbólica e seus desdobramentos que especialmente me interessam.

Lida pelo rei e cumprido seu papel que lhe cabia, a **Carta de Caminha** ficou desconhecida por quase três séculos, vindo à público em 1817, através do padre e historiador Manuel Aires de Casal que, ao publicá-la, operou alguns cortes. Por considerar inadequados aos bons costumes, foram suprimidos pelo editor todos os trechos da carta em que há descrição do corpo nu das mulheres indígenas. Deste então, o documento foi sendo publicado repetidas vezes<sup>1</sup>, cada vez mais respeitando a sua integralidade, e passou a assumir diversas interpretações. Tendo ganhado as letras de imprensa, portanto, a mensagem da carta, como aponta Santiago (2006, p. 230),

---

<sup>1</sup> Segundo nos informa Arnaldo Contier (1966), o manuscrito da carta de Caminha permaneceu desconhecido até o ano de 1776, quando o recém nomeado Guarda-mor da Torre do Tombo, José Seabra da Silva, tomou conhecimento do manuscrito e, reconhecendo a sua importância, encarregou o escrivão da Torre, Eusébio Manuel da Silva, de fazer cópia do documento, a qual foi datada de 19 de fevereiro de 1773. Foi com esta cópia, localizada no Arquivo Real da Marinha do Rio de Janeiro, com que teve contato o padre Aires de Casal, que a fez ser impressa em 1817 nos prelos da Imprensa Régia, na **Corografia Brasileira ou Relação Histórico-Geográfica do Reino do Brasil**, primeira corografia impressa no Brasil e de autoria do referido padre. Segundo levantamento feito por Contier (1966), ao longo do século XIX a carta contou com 17 publicações, chegando a contabilizar ao menos 65 publicações até meados do século XX. Cf. CONTIER, Arnaldo. O descobrimento do Brasil através dos textos: edições críticas e comentadas. **Revista de História**, São Paulo, v. 33, n. 67, p. 209-214, set. 1966. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1966.124672>>. Acesso em: 22 fev. 2020.

continuará a circular por séculos afora ao sabor do acaso e das comemorações históricas, como se só fosse seu *legítimo e passageiro* (o paradoxo é inevitável) destinatário aquele que a nomeia ao dar-lhe sentido pela interpretação. [...] e séculos afora, a carta, – morta, transfigurada e salva – continuará a repetir, palavra por palavra, a mesma mensagem para que seus leitores de ontem, de hoje e amanhã, desenhem o seu destino, desenhem parte recente da história da humanidade, ao repeti-la seja de maneira etnocêntrica, seja de maneira anticolonialista, seja ainda ao lê-la de maneira diferenciada, com o fim de revelar significados dela até então insuspeitos.

É neste sentido que esta pesquisa se pretende destinatária da carta, já que se interessa por investigar como, a partir da sua incorporação ao sistema literário e cultural brasileiro desde o século XIX – justamente quando os românticos buscavam pela singularização da literatura e da nação brasileira –, a carta forneceu elementos simbólicos para a constituição de determinada imagem de povo e de nação que se configurava através dos textos ficcionais deste período, e quais foram os desdobramentos desta imagem, neste mesmo campo, o literário, posteriormente.

Interessa-me, sobretudo, demonstrar que uma imagem específica, a da *inocência*, tem seu marco inicial na carta do escrivão português. Tal imagem importa a este trabalho porque a tese que defendo é que a *inocência* é uma categoria produtiva para que se leia a (con)figuração de certa imagem de nação e de povo na literatura brasileira. Sendo assim, buscar-se-á demonstrar que o rastreamento da (con)figuração da imagem da inocência na nossa literatura possibilita perceber como outra categoria, a identidade nacional, também se (con)figurou. O desnudamento da ideologia que subjaz em tais (con)figurações me interessa especialmente, já que o que pretendo demonstrar é que a gênese dessas imagens – inocência, nação e identidade nacional – se dá no âmbito do colonialismo<sup>2</sup> – tomado aqui enquanto ideologia – e, na sua (con)figuração, o uso da imagem da inocência promove um movimento ora de alinhamento, ora de contestação, ora busca por ruptura com tal ideologia.

A ideologia é, tal qual a concebeu Marx e Engels em **A ideologia Alemã** (1974), um instrumento de dominação de classe. Tal domínio se dá através do “complexo de representações, juízos e normas de ação convenientes à práxis dos grupos hegemônicos” (BOSI, 2010, p. 64) que passam serem tidos como de interesse de todos. Dito de outro modo, a ideologia é o mecanismo através do qual interesses particulares são transformados em interesses coletivos. Ela é uma abstração, uma ilusão, uma inversão da

---

<sup>2</sup> Tal conceito será desenvolvido mais a diante, ainda nesta seção.

realidade. Para que seja legitimada, é necessária a disposição de intelectuais, denominados ideólogos, que a avalizam e, assim, naturalizam os interesses desses grupos fazendo com que pareçam ser interesses de todos.

A ideologia, portanto, vista por este ângulo, além de ser um conceito estruturalmente político, “é [um] ‘fato’ social justamente porque é produzida pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e se conservar, [...] é uma certa maneira da produção das ideias pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais” (CHAUÍ, 1984, p. 31).

Embora seja um fato social, a ideologia opera criando “universais abstratos” ao transformar os interesses, ou ideias, da classe dominante em interesse de todos os membros da sociedade. Assim sendo, o que a ideologia oferece é uma distorção da realidade, uma vez que esta é constituída pela diversidade de classes e não por universais humanos. A naturalização das ideias das classes dominantes, além de contar com a disposição de ideólogos, necessita de veículos de disseminação para que sejam distribuídas a todos. Os meios de comunicação, a religião, os costumes, a educação e, também, a arte, cumprem esse papel em maior ou menor medida.

Mapear a imagem da inocência, que tem sua gênese no discurso colonial, e perceber a maneira como ela foi sendo articulada com discursos de representação identitária possibilita que se compreenda como a ideologia colonial se construiu, foi firmada, mantida, contestada ou negada. Vista por esta perspectiva, a própria ideia de nação também pode ser tomada como uma ideologia, cujo propósito é a manutenção de determinada unidade territorial. Contudo, se a inocência é uma imagem engendrada no âmbito do colonialismo, a ideologia da unidade nacional é fruto do ideário burguês e, portanto, uma ideologia burguesa. Assim sendo, para que se articule uma representação identitária que não se quer ideológica, no sentido de estar alinhada aos interesses do dominador, é necessário que não apenas se rompa com o colonialismo, mas também com o ideário burguês-capitalista. Nesta perspectiva, como nos lembra Marilena Chauí, Gramsci já apontava que,

se num determinado momento, os trabalhadores de um país lutarem usando a bandeira do nacionalismo, a primeira coisa a fazer é redefinir toda a ideia de nação, desfazer-se da ideia burguesa de nacionalidade e elaborar uma ideia de nacional que seja idêntica à de popular. Precisam, portanto, contrapor, à ideia dominante de nação, uma outra, popular, que negue a primeira.

Repensar a ideia de nação implica, também, em repensar a ideia de identidade nacional e, conseqüentemente, a própria ideia de identidade. Stuart Hall, na esteira dos Estudos Pós-coloniais, enfrentou tais questões em **A identidade cultural na pós-modernidade**. Neste estudo, o crítico britânico-jamaicano chama a atenção para a fragmentação e o deslocamento por que vêm passando as identidades culturais após o processo de globalização, gerando o que chamou de “crise de identidades”. Se no contexto da pós-modernidade, para tratarmos dos termos com que trabalha o crítico, a noção de identidade passa por uma série de deslocamentos, isso era, ao menos aparentemente, diferente na modernidade, em que as identidades se pretendiam mais estáveis, possibilitando, portanto, que o indivíduo se localizasse de maneira menos fragmentada, já que encontrava ancoragem estável ao mundo social. Dentre as identidades culturais, é a identidade nacional, na modernidade, aquela que figurava como o principal ponto de ancoragem.

Contudo, tanto a ideia de identidade nacional como a própria ideia de nação são antes de tudo *representações* e, mesmo que através delas se forje uma imagem de unidade e homogeneidade, só alcançada através do apagamento das diferenças, sejam elas étnicas, sociais, ou regionais, por exemplo, não é possível apagá-las na realidade concreta. O que ocorre, segundo Hall (2011) é uma subordinação dessas diferenças ao que ele chama de “teto político”. A representação da nação enquanto uma entidade homogênea, nesta perspectiva, só pode se dar através de um sistema unificador, como o educacional, por exemplo, que gerencie os conflitos e os consensos de diferentes grupos para que, assim, possa ser por eles compartilhadas.

As representações das nacionalidades, portanto, configuram-se em um longo processo em que vozes de diferentes grupos se entrecruzam, muitas vezes de maneira conflituosa, no âmbito de um complexo jogo de poder tensionado por pares binários tais como local e global, tradicional e moderno, individual e coletivo, por exemplo. Este jogo implica em escolhas, sobretudo de esquecimentos e lembranças, que vão construindo as narrativas, os mitos e os fatos que constroem a identidade nacional – ou seja, a ideologia nacional. Neste tecer a nacionalidade e a identidade, num complexo processo de lembrança e esquecimento, é que emerge o *local da cultura*, de que fala Bhabha (1998), que inaugura uma temporalidade diferente daquela do historicismo.

Interessa-nos, sobretudo, essa concepção de nação e de identidade nacional enquanto *representação*. Nesta perspectiva, como destaca Hall (2011, p. 49, grifo do autor), “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são

formadas e transformadas no interior da *representação*”, a nação, por conseguinte, “não é apenas uma identidade política, mas algo que produz sentidos – um *sistema de representação cultural*” (HALL, 2011, p. 49, grifos do autor). A nação é, portanto, uma *ideia* representada no âmbito das culturas nacionais, para as quais a lealdade e a identificação que em sociedades tradicionais eram conferidas à tribo, ao povo, à religião ou à região foram transferidas na modernidade.

Para Benedict Anderson (2008), toda nação constitui-se enquanto uma “comunidade política imaginada, e imaginada intrinsecamente como limitada e, ao mesmo tempo soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). Segundo ele, o que confere a diferença entre as nações, é a maneira como elas foram *imaginadas*. Toda nação é imaginada porque seus membros, por menor que ela seja, jamais se conhecerão, se encontrarão ou mesmo ouvirão falar da maioria de seus companheiros e, mesmo assim, há entre eles uma imagem viva de comunhão – daí a nação ser imaginada como uma comunidade –, a ponto de os indivíduos matarem e morrerem por ela.

A nação, tal qual entende Anderson (2008), é fruto da modernidade burguesa, momento em que a confluência de três importantes transformações históricas permitiu que ela fosse imaginada em diferentes “estilos”:

A primeira [destas transformações] é a [queda da] ideia de que uma determinada língua escrita oferecia um acesso privilegiado à verdade ontológica, justamente por ser uma parte indissociável dessa verdade. [...] A segunda é [queda da] crença de que a sociedade se organizava naturalmente em torno e abaixo de centros elevados – monarcas à parte dos outros seres humanos, que governavam por uma espécie de graça cosmológica (divina). [...] A terceira é [a queda de] uma concepção da temporalidade em que a cosmologia e a história se confundem, e as origens do mundo e dos homens são essencialmente as mesmas (ANDERSON, 2008, p. 69).

A dissolução da hegemonia de línguas tradicionais – o latim quando se pensa a cristandade católica e as universidades medievais, e o árabe arcaico quando se trata do Alcorão, por exemplo – significou a queda de “irmandades transcontinentais” da cristandade e do islã, possibilitando que as línguas vernáculas, bastante plurais, passassem a promover a unidade linguística e, por consequência, identitária dos indivíduos. A falência da organização social aristocrática, somada a uma nova temporalidade, em que emerge uma concepção de um tempo vazio e homogêneo, atravessado por um organismo sociológico, seja em sentido ascendente ou descendente, completa esse quadro de “clivagem entre cosmologia e história”, fazendo com que a nação figure como uma “nova



maneira de unir significativamente a fraternidade, o poder e o tempo” (ANDERSON, 2008, p. 70).

O elemento que mais catalisou esta busca, segundo Anderson (2008), foi o que ele denomina de “capitalismo editorial”, no qual se destacam o jornal e o romance, “que permiti[ram] que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas” (ANDERSON, 2008, p. 70). Isso quer dizer que é com o advento do “capitalismo editorial” que os indivíduos passaram, pela primeira vez, a ter a consciência de que podiam se entender de maneira inteligível, já que consumiam os mesmos produtos culturais. A comunidade imaginada surge, portanto, quando há a possibilidade da criação de um discurso comum e compartilhado por indivíduos que vivem em agrupamentos geográficos diferentes. Discurso e territorialização, portanto, aparecem como elementos indissociáveis da maneira como é imaginada a nação.

A cultura nacional, nos termos em que fala Hall (2011) e a comunidade imaginada de que fala Anderson (2008) não são, portanto, uma realidade intrínseca às nações, mas dispositivos discursivos que vão sendo agenciados em um complexo jogo de poder. Em **Nación y narración**, Bhabha (2010) busca explicitar a similitude entre o surgimento das nações e das narrativas. Segundo o crítico,

Los orígenes de las naciones, como de las narraciones, se pierden en los mitos del tiempo, y recién alcanzan su horizonte en el “ojo de la mente”. Esta imagen de la nación – o de la narración – podría parecer romántica en extremo y metafórica por demás, pero es precisamente de esas tradiciones del pensamiento político y el lenguaje literario de donde surge la idea de nación como una idea histórica poderosa en Occidente. Una representación cuya compulsión cultural reside en la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica (BHABHA, 2010, p. 11)<sup>3</sup>.

Nota-se que, para Bhabha (2010), as narrativas são elemento primordial para que se forje, no plano simbólico, a unidade ou homogeneidade tão importantes para a concretização da nação enquanto força simbólica. As literaturas nacionais, portanto, operam no campo ideológico fornecendo elementos que possibilitam que indivíduos

---

<sup>3</sup> “As origens das nações, assim como das narrações, se perdem nos mitos do tempo, e efetivam plenamente seu horizonte nos ‘olhos da mente’. Esta imagem da nação – ou da narração – poderia parecer extremamente romântica e demasiadamente metafórica. Mas é precisamente dessas tradições do pensamento político e da linguagem literária de que surge a ideia de nação como uma ideia histórica poderosa no Ocidente. Uma representação cuja compulsão cultural reside na unidade impossível da nação como força simbólica” (tradução nossa).

nascidos em um mesmo espaço geográfico se sintam como pertencentes a uma comunidade. Como observa Hall (2011), indo ao encontro do que afirma Bhabha (2010), são elas, as literaturas nacionais, juntamente com a mídia e a cultura popular, que fornecem as narrativas necessárias para que os membros das “comunidades imaginadas” se vejam compartilhando dessa narrativa. Tais narrativas, portanto, “fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (HALL, 2011, p. 52), perpetuando uma representação de unicidade enquanto, na verdade, “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2011, p. 63).

Neste sentido, para Bhabha (2010), dentre as representações culturais da modernidade, a nação é uma das principais estruturas marcadas pela ambivalência ideológica, e a investigação atenta das maneiras de narrar as nações sob os postulados das teorias pós-estruturalistas é uma estratégia fecunda para revelar essa margem ambivalente do “espaço-nação”. A importância de desnudar esta margem ambivalente reside no fato de, além de refutar certo preceito de “supremacia cultural”, ajudar a lançar luz sobre aquilo que foi marginalizado em prol dela. Dessa forma,

la perspectiva ambivalente, antagonista, de la nación como narración establecerá las fronteras culturales de la nación para que éstas puedan ser reconocidas como umbrales de contención del significado que, em el proceso de producción cultural, deben ser atravesados, borrados y traducidos (BHABHA, 2010, p. 15).<sup>4</sup>

As representações culturais da nação, portanto, não têm suas origens perdidas no tempo, menos ainda são estanque. Elas têm “data de nascimento” e sofrem transformações no transcorrer da história. Da mesma forma, a maneira como é imaginada a nação não correspondente necessariamente à realidade, uma vez que é fruto do discurso hegemônico e, portanto, falseada pela ideologia dominante, a qual não deixa entrever os muros que marcam, no interior das comunidades imaginadas, as fronteiras culturais.

No caso brasileiro, é o surgimento da imprensa e do romance folhetim, no século XIX, que cria a homogeneidade territorial, espacial, além de linguística, necessária ao surgimento do sentimento nacional após a emancipação política de 1822. Desta forma,

---

<sup>4</sup> A perspectiva ambivalente e antagonista da nação como narrativa estabelecerá as fronteiras culturais da nação para que possam ser reconhecidas como limiares de contenção de sentido que, no processo de produção cultural, devem ser atravessados, apagados e traduzidos (tradução minha).

mais do que apenas povoar o imaginário da crescente elite intelectual do Segundo Reinado, as narrativas folhetinescas desempenhavam papel indispensável para a promoção da coesão tão necessária à configuração da nação. Daí ser o século XIX um marco temporal importante nesta pesquisa. Contudo, tendo em vista o que foi discutido até aqui, pode-se afirmar que a maneira como é narrada a nação pode sofrer variações por conta de contingências históricas e culturais, ou seja, pode variar no tempo e no espaço, ou até mesmo em um mesmo tempo e um mesmo espaço, a depender da voz que a enuncia. É neste aspecto que a *localidade da cultura*, termos cunhado por Bhabha (1998), brevemente mencionado parágrafos acima, toma relevo.

A narrativa da nação se dá através de uma força dupla, em que o povo é tanto objeto quanto sujeito – vinculado ao mesmo tempo ao passado e ao presente. Olhar de perto a “estratégia” através da qual é narrada a nação, metaforizada em seu espaço discursivo, faz entrever tal duplicidade tanto no aspecto político quanto no cultural. A tradição fornece consistência histórica à narrativa da nação e vincula o povo ao que Bhabha (1998) chama de *pedagogia nacionalista*. Por outro lado, esse mesmo povo enquanto agente do discurso da vida nacional faz saltar, como em negativo da *narrativa pedagógica*, a *narrativa performática*. O olhar contemporâneo, portanto, numa enunciação fortemente marcada pela diferença entre o *Eu* e o *Outro*, não apenas centrado na bipolaridade nacional *versus* estrangeiro, mas no interior mesmo da nação, revela o contraponto de uma ideia de autogeração da nação. A nação tida como heterogênea, portanto, passa a ser percebida como *fronteira* ou *entre-lugar* (BHABHA, 1998). A *localidade da cultura* e a *performance*, portanto, são dispositivos importantes para entrever as estratégias usadas para se narrar a nação:

Essa localidade está mais em torno da temporalidade do que sobre a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que “o sujeito”, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social (BHABHA, 2007, p. 199, grifo do autor).

O que Bhabha (1998) aponta é que num movimento de *des-locamento*, o qual faz emergir o *entre-lugar*, é possível perceber que qualquer tentativa de homogeneidade cultural não somente é estratégia ideológica do discurso hegemônico, como também está

fadada à frustração. Isso ocorre porque tal movimento faz com quem caíam por terra representações binárias que ao fim e ao cabo interessam à manutenção da dominação, seja ela política, econômica ou cultural, ou tudo isso ao mesmo tempo. Assim sendo, o *discurso performático* não apenas revela o jogo de dominação como também é discurso de resistência.

Essas questões discutidas por Hommi Bhabha já são objeto de reflexão de Silviano Santiago desde a década de setenta do século XX, quando em **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural** (1971), introduz o conceito de *entre-lugar* no famigerado ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”.

No referido ensaio, Silviano Santiago demonstra que, no confronto com o discurso europeu, o discurso latino-americano promove uma inversão de valores. Nesse sentido, o crítico desenvolve sua reflexão de sentido de colocar abaixo as ideias de superioridade cultural e a ineficiência de estudos que pensam a literatura a partir de um estudo de fontes e influências. Para ele, a América Latina contribui para a cultura ocidental justamente por conta da destruição dos conceitos de unidade e pureza. Para o crítico,

estes dois conceitos perdem o contorno exato de 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 e mais eficaz. (SANTIAGO, 2019, p. 33)

O discurso latino-americano, nessa perspectiva, configura-se pela ruptura entre modelo e cópia, suma vez não podendo fechar as portas para a invasão estrangeira, “sua geografia deve ser de assimilação e agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. [...] falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2019, p. 29). Na transgressão da prisão que o faz refém do discurso do colonizador, portanto, reside o entre-lugar do discurso do escritor latino-americano.

*Colonialismo* é outro conceito importante a ser delimitado para os termos desta pesquisa e para a leitura de nação que se pretende fazer. Walter D. Mignolo (2011), na esteira dos estudos decoloniais, define o *colonialismo* como a ideologia que constitui o lado obscuro, mas necessário, da modernidade ocidental. Além dele, Mignolo (2011) define quatro outras ideologias como basilares na estruturação da modernidade: o *cristianismo* – dominante no que chama de primeira modernidade (séculos XVI e XVII) –, o *conservadorismo*, o *liberalismo* e o *socialismo* (marxismos) – ideologias seculares surgidas após a Revolução Francesa, ou seja, durante a segunda modernidade, com as

quais o cristianismo, já um tanto degradado, se somou. A quinta ideologia, o *colonialismo*, é ocultada porque dela não é possível que se orgulhe:

El colonialismo como ideología es paralelo a la conquista y colonización de América y se reestructura em el siglo XVIII, cuando el Imperio británico y Francia se extienden por Asia y África. Fue una ideología necesaria para el avance civilizatorio de Occidente, pero de la cual en el proyecto mismo de Occidente nadie podía estar orgulloso (MIGNOLO, 2011, p. 29).<sup>5</sup>

Diferente das demais ideologias da modernidade, as quais apresentam uma dupla face, uma genocida e outra libertadora ou emancipatória, o *colonialismo* apresenta uma face distinta, uma vez que sua implementação visava à “integração” de diversos povos e territórios à modernidade europeia:

El colonialismo fue una ideología distinta, en la medida em que su implementación significaba “integrar” distintos pueblos a las ideologías de la modernidad europea; hacer que distintos pueblos que no tenían nada que ver con el cristianismo se convirtieran a la cristiandad; distintos pueblos cuyo modo de vida no tenía nada que ver con el Inglaterra y Francia se integraran a la civilización; distintos pueblos que estaban lejos y distantes de la Revolución Industrial se convirtieran y afiliaran a la revolución del proletariado. Para eso fue necesaria la ideología colonialista, para homogeneizar el planeta e integrar a las poblaciones a las ideologías (distintas pero compatibles) “libertadoras” de la modernidad europea (MIGNOLO, 2011, p. 30).<sup>6</sup>

Por “integração”, contudo, não se deve pensar em homogeneização harmoniosa, já que um dos produtos do colonialismo é justamente a “*diferença colonial*”, a qual consiste em classificar populações ou grupos de pessoas, identificar suas faltas ou excessos e marcar, assim, a sua *diferença* e a sua *inferioridade* perante aquele que os classificou. O dispositivo que cria a “*diferença colonial*”, denominado “*colonialidade do poder*” (termo que Mignolo toma de empréstimo à Aníbal Quijano) – que é, sobretudo, um lugar epistêmico de enunciação no qual de se descreve e se legitima o poder colonial

<sup>5</sup> O colonialismo como ideologia é paralelo à conquista e colonização da América e é reestruturado no século XVIII, quando o Império Britânico e a França se expandiram pela Ásia e África. Era uma ideologia necessária para o avanço civilizatório do Ocidente, mas da qual, mesmo que projeto do Ocidente, ninguém poderia se orgulhar (tradução minha).

<sup>6</sup> O colonialismo era uma ideologia diferente, na medida em que sua implementação significava “integrar” diferentes povos às ideologias da modernidade europeia; converter diferentes povos que nada tinham a ver com o cristianismo fossem integrados à cristandade; diferentes povos cujo modo de vida nada tinha a ver com a Inglaterra e a França foram integrados à civilização; diferentes povos que estavam longe e distantes da Revolução Industrial converteram-se e aderiram à revolução do proletariado. Para isso, era necessária a ideologia colonialista, para homogeneizar o planeta e integrar as populações às (diferentes, mas compatíveis) ideologias “libertadoras” da modernidade europeia.

–, forjou-se sob a matriz da cristandade, uma vez que foi ela que permitiu o estabelecimento das *diferenças* e justificou o processo de colonização. Nesta perspectiva, destaca o autor, romper com o colonialismo significa romper com a modernidade e com todo o conjunto epistêmico por ela gerado. Vale lembrar que a nação faz parte deste conjunto epistêmico.

A *colonialidade do poder* impõe uma lógica histórica calcada neste conjunto epistemológico que é fruto do horizonte colonial que tem seu marco inicial nos processos de expansão marítimos europeus do século XVI. Por outro lado, o colonialismo também fez surgir uma série de histórias emergentes das rupturas e descontinuidades que ele mesmo instituiu, dando origem ao que Walter Mignolo (2011) cunhou de “*histórias outras*”. Dois foram os momentos, segundo o autor, que desencadearam a narração dessas histórias, os processos de descolonização da América no século XIX, momento que ele chama de primeira descolonização, e os processos de descolonização de territórios asiáticos e africanos no século XX, a segunda descolonização.

Este segundo momento foi que deu início à *ideologia anticolonialista*, não somente política, mas, sobretudo, intelectual, que faz emergir a necessidade de se elencar “*paradigmas outros*”, que não estejam calcados no conjunto epistemológico da modernidade, para que haja, assim, uma verdadeira *descolonização intelectual*. Deste processo irrompe o “*pensamento fronteiriço*”, outro conceito importante no pensamento de Mignolo (2011), que lança para a superfície aquele outro lado da modernidade, ocultado porque obscuro, que é o colonialismo. É no “*pensamento fronteiriço*”, portanto, de onde fala o conjunto de vozes dos deserdados da modernidade, cujas experiências, memórias e pensamentos correspondem à outra metade da modernidade, aquela obscurecida.

Dito isto, retomemos a **Carta de Caminha**. Como já explicitado, ela é o documento que dá contornos históricos à chegada dos portugueses na América e cumpre papel essencial no rito de tomada de posse das novas terras pelos lusitanos. Nela, nota-se o processo para o qual lança luz Walter Mignolo (2011), uma vez que a dicção do escrivão não somente estabelece a “*diferença colonial*”, sobretudo a partir da notação da ausência de liderança e de religião – além da ausência da “*vergonha*” – entre os indígenas, e justifica a necessidade proeminente de que el-rei mandasse logo um padre para que se pudesse plantar a palavra de Deus naquelas frutíferas terras. A “*colonialidade do poder*”, portanto, é plantada em terras brasileiras através da palavra pela própria carta que dá conta de seu “*achamento*”.

Se a ausência de liderança e de religião são elementos que destaca Caminha em sua carta pelos motivos já destacados – interesses econômicos e religiosos –, a ausência que verdadeiramente chama a atenção do escrivão, enfaticamente repetida ao longo do texto, é outra: a ausência de roupas. A nudez, sobretudo das índias, é pleonasticamente reiterada ao longo do texto, seguida de detalhada descrição do corpo das indígenas – o que fez saltar os pudores do padre e historiador Aires de Casal e vergonha alguma causa ao escrivão.

Silviano Santiago (2006) faz uma interessante leitura da atenção demasiada que o escrivão dá em sua carta ao corpo feminino. Silviano destaca que na empresa colonial portuguesa cabe ao rei os benefícios econômicos da exploração das novas terras; à igreja, a dilatação da fé cristã e, conseqüentemente, a dilatação de seu poder; e ao marinheiro, agente primordial do processo – uma vez que é ele quem se aventura por mares nunca antes navegados e descobre novos territórios –, cabe apenas “a conquista amorosa da mulher alheia”:

a mulher existe como único elemento textual carregado de significado para o marinheiro. Ela é a própria razão do navegar e da aventura, da vida ou da morte, da descoberta. Motivo de alumbramento, ele é possibilidade da prática hedonista depois do asceticismo estóico da longuíssima viagem pela terceira margem do mar [a nau-moradia do marinheiro]. Para quem tem olhos de prazer na terceira margem do mar há sempre a promessa da Ilha dos Amores (SANTIAGO, 2006, p. 238).

A palavra vergonha, segundo essa linha interpretativa, e o trocadilho em que a envolve a pena do escrivão, serve tanto para descrever o objeto de desejo – o corpo da mulher indígena –, como para subtrair dele o véu do pudor cristão e “e elevá-lo idealmente à categoria de superior ao da europeia”. *Eis o primeiro traço ufanista* [acrescenta Santiago] *na cultura brasileira* (SANTIAGO, 2006, p. 238)”. Eis a passagem da carta:

E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura; e certamente era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha – que ela não tinha! – tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhes tais feições, provocaria vergonha, por não terem as suas como a delas (CAMINHA, 2015, p. 95).

Porém, se para os histriônicos marinheiros, como os define Santiago (2006), a aventura amorosa era a recompensa final de sua empreitada pelos mares, para o rei e para o papa, a doação dos navegantes “tinha de ser plena e, para tal, tinha de ir além do esforço da descoberta. Primeiro deveria ser doação de uma terra pródiga em produtos naturais e,

segundo ser doação de homens *inocentes*, mas pacíficos (SANTIAGO, 2006, p. 239, grifo meu). É neste ponto que minha interpretação acerca do tratamento da nudez na **Carta de Caminha** se cruza com a de Santiago (2006). Além de ponto de observação e descrição do objeto de cobiça do marinheiro, a nudez indígena, e aqui não me refiro mais apenas à nudez feminina, serve para que sejam doados ao rei e ao papa os homens no *estado de inocência* que a ambos interessava.

Vários são os trechos da **Carta** em que o signo “inocência” define o estado em que vivem os indígenas. A primeira vez em que o escrivão usa tal signo corresponde à primeira descrição que faz de dois nativos que foram levados à nau do capitão: “Andam nus, sem cobertura alguma. Não fazem o menor caso de encobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta *inocência* como em mostrar o rosto” (CAMINHA, 2015, p. 90, grifo nosso). A ausência de vestimenta dos indígenas chama tanto a atenção do escrivão que ele marca textualmente, com ênfase pleonástica, esse fato: “andam nus, sem cobertura alguma”. Contudo, a observação que faz a respeito deste fenômeno causa estranheza, pois pouco moralista para um cristão do século XVI. A nudez causa espanto, não desconforto, pois o corpo é exposto pelos nativos com a mesma naturalidade com que é exposto o rosto, o que o faz com que Caminha veja inocência neste hábito, não despudor, e deixe entrever que a ideia de que a nudez deve gerar vergonha não é existente entre os indígenas.

Em outra passagem, quando descreve quatro ou cinco moças que andavam pela praia diz: “uma outra trazia ambos os joelhos com as curvas assim igualmente tintos de preto, bem como os colos dos pés, e suas vergonhas tão nuas e com tanta *inocência* descobertas, que não havia nisso vergonha alguma (CAMINHA, 2015, p. 100, grifo nosso). O corpo feminino nu, nota-se, é descrito com riqueza de detalhes, já que bem observado pelo escrivão. Chama atenção a ocorrência da mesma leitura da inocência na exposição do corpo já relatada anteriormente e o uso do trocadilho com a palavra vergonha, revelando o juízo católico de Caminha: o corpo deve ser coberto porque a nudez causa vergonha, consequência da desobediência do primeiro homem e da primeira mulher que comeram o pomo proibido. Daí que chama especial atenção o uso do advérbio “tão” que intensifica tanto a nudez das partes íntimas femininas quanto a “inocência”, que indica o modo como elas estão descobertas – e aqui o pleonasma se repete. Esta maneira inocente como os indígenas deixam exposto aquilo que no universo cristão deveria causar vergonha é revelador do estado em que vivem. Os nativos pareciam viver num estado



semelhante àquele anterior à queda do paraíso, em que não havia a consciência nem do bem nem do mal.

Os contornos religiosos das considerações de Caminha vão se tornando cada vez mais evidentes. Em outros momentos, quando tece considerações acerca do modo de vida dos indígenas por ele observado afirma: “Parece-me gente de tal *inocência* que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos” (CAMINHA, 2015, p. 108, grifo nosso) e, mais adiante, acrescenta “Ora veja, Vossa Alteza, quem em tal inocência vive, se converterá, ou não, se lhe ensinarem o que pertence à salvação (CAMINHA, 2015, p. 112, grifo nosso), por fim, já terminando seu relato, arremata: “a *inocência* desta gente é tal que a de Adão não seria maior” (CAMINHA, 2015, p. 112, grifo meu).

Em **Visões do paraíso**, Sérgio Buarque de Holanda (2010) demonstra que o motivo edênico povoava o imaginário europeu na era dos descobrimentos:

A ideia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terral, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia, com pequenas diferenças, a todos os espíritos. A imagem daquele jardim fixada através dos tempos em formas rígidas, quase invariáveis, compêndio de concepções bíblicas e idealizações pagãs, não se podia separar da suspeita de que essa miragem devesse ganhar corpo num hemisfério ainda inexplorado, que os descobridores costumavam tingir da cor do sonho. E a suspeita conseguia impor-se até mesmo aos mais discretos e atilados, àqueles cujo espírito se formara no convívio assíduo com os autores da Antiguidade (HOLANDA, 2010, p. 273).

Isso marcou fortemente o relato daqueles que chegaram ao Novo Mundo. A crença na existência de um Paraíso Terrestre, em que uma vivência semelhante ao dos primeiros homens era possível, marcou o modo como o novo continente foi percebido pelos europeus. Ainda como aponta Holanda (2010), na época de Colombo, a crença na proximidade do Paraíso Terral era mais que uma fantasia, era uma ideia fixa que não apenas acompanha os colonizadores de Castela, mas influía significativamente em suas atividades. O genovês chega a propor seriamente, em carta aos reis católicos na qual narra a sua terceira viagem ao Novo Mundo: “logo que tenha mais notícias a respeito, mandar reconhecer o sítio abençoado onde viveram *nossos primeiros pais*” (HOLANDA, 2010, p. 51, grifo meu).

Menos fantasioso que Colombo, Caminha delinea em sua carta o tom mais “realista” que vai marcar o relato dos lusitanos sobre o Novo Mundo, pois, como destaca Holanda (2010), somente aquilo que se pode ver, e que está no limite do possível interessava ao colonizador lusitano. Desta forma, como demonstra ainda Sérgio Buarque

(2010), os mitos da conquista envoltos numa atmosfera mágica que os conquistadores enviarão para a Europa pouca contribuição têm dos portugueses. O que não quer dizer que a projeção do Éden perdido no novo continente não tenha sido feita por eles. Isso é feito, porém à guisa de metáfora.

Assim sendo, quando Caminha destaca a *inocência* da gente, a qual de Adão não seria maior, ou quando fala da bondade dos ares, do verdor da vegetação, da abundância das águas (imagens comuns no imaginário acerca do Paraíso), o escrivão está sendo metafórico, ou seja, não pensa ter chegado ao Éden. Muito pelo contrário, como dito anteriormente, a imagem que o escrivão desenha é o retrato da inocente e bondosa gente e da terra rica em recursos naturais, que interessavam ao rei e ao papa, lembrando, como demonstrou Santiago (2006), que a doação destes elementos era a parte que cabia aos marinheiros na empresa colonial lusitana.

Dito isso, pode-se afirmar sem erro que a reiteração deste estado de inocência em que viviam os indígenas corresponde ao enquadramento do mundo que se passava a conhecer ao imaginário edênico europeu. Por outro lado, a afirmação de tal inocência por Caminha, pragmático que era, serve, também, como mecanismo de dissimulação dos principais interesses daquela expedição a terras desconhecidas, interesses esses que nada tinham de inocentes: a posse e exploração da terra e a dominação e a conversão ao cristianismo daquela gente, ou seja, a colonização.

A imagem da inocência não é restrita à carta quando se trata do discurso dos colonizadores portugueses sobre os indígenas. O jesuíta Fernão Cardim, por exemplo, ainda no século XVI, em viagem que faz ao Brasil como secretário do visitador da companhia jesuítica, além de achar os indígenas “pouco endemoniados” e “pacíficos”, viu na sua nudez, assim como Caminha, a prova “do estado de inocência, honestidade e modéstia” (VAINFAS, 2017, p. 44) em que eles viviam. Porém, com a consolidação da empresa colonial, a voz dos padres que se encarregavam da catequização do gentio cada vez mais dava outros contornos, bem opostos à suposta inocência, ao comportamento dos indígenas. Padre Antônio Vieira, por exemplo, pregando a missionários que partiam para o Amazonas, já no século XVII, dizia que “a gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo” e que por isso São Tomé, como castigo, havia sido mandado para cá para evangelizá-los.

Como destaca Ronaldo Vainfas (2017), no relato sobre os indígenas produzidos pelos inicianos – os quais foram predominantes, pela quantidade, quanto a este tema –,

havia uma oscilação ideológica bastante simples: “ou bem os índios seriam inocentes que pecavam por ignorância da verdade cristã, ou bem teriam feito uma opção consciente pelo pecado, rejeitando a Deus em favor do demônio (VAINFAS, 2017, p. 44)”. Daí o dilema da visão sobre a colônia ser o céu ou o inferno que Laura Melo de Souza (1986) destacou em **O diabo na Terra de Santa Cruz**.<sup>7</sup>

A nudez indígena chamou a atenção tanto de religiosos quanto de leigos viajantes, os quais, sem exceção, destacaram tal hábito. Embora houvesse a oscilação da imagem do indígena ora como inocente ora como bestial, em matéria de fé os jesuítas foram consensuais em constar que havia entre eles não a prática do satanismo, mas certa *anomia*, uma *ingênuo religiosidade*. Contudo, a relação que os índios mantinham com o próprio corpo não deixou de repugnar os jesuítas. Neste aspecto, duas eram as práticas que causavam espanto nos inicianos: o canibalismo, totalmente execrado pelos religiosos, e a ausência de interdição não somente à exposição do corpo, vista com naturalidade por Caminha, mas também no que diz respeito à prática sexual. Nesta perspectiva, como destaca Vainfas (2017, p. 47):

O horror que manifestavam os jesuítas ante a nudez dos índios, especialmente das partes genitais, parece mesmo antecipar todo o rigor de uma época – tempo de Reformas –, obcecada pela ocultação dos corpos [na Europa, ainda no século XVI]. [...] Os habitantes nus do Brasil quinhentista causaram profundo desalento aos jesuítas, a começar por Nóbrega, que tudo fez para vesti-los desde que chegou à Bahia: quis dar roupa sobressalente dos padres para os índios batizados, pediu roupas ao padre Simão Rodrigues; considerou a possibilidade de os próprios índios fiarem o algodão de seus vestidos; e inclui essa medida no plano geral de aldeamento de 1558. Julgava imperioso cobrir o corpo dos índios, alegando variadas razões: o escândalo que dariam nus aos padres vindouros; a ofensa a Deus, sobretudo ao assistirem a ofícios divinos com as vergonhas à mostra; a excitação que as índias nuas causariam aos cristãos. Era preciso ocultar-lhes o corpo, uma vez batizados: pela nudez em si, descabida em gente cristã, e pelo que essa nudez poderia incitar.

Voltando ao pensamento de Walter Mignolo (2011, p. 34), pode-se perceber que a dissimulação é um processo importante na implantação do *colonialismo*, uma vez que, como afirma o crítico, por trás dos sedutores discursos de civilização, modernização, progresso, cristianização, dentre outros, é necessário que se oculte a necessidade da violência, da barbárie, do atraso, do subdesenvolvimento, para que tal processo civilizatório se desenvolva. Nesta perspectiva, se tomarmos a **Carta de Caminha** como

---

<sup>7</sup> Cf. SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo na Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

documento que instaura o *discurso colonialista* no Brasil, é possível que se leia que a afirmação do estado de inocência dos indígenas pelo escrivão é um mecanismo através do qual é dissimulada toda a violência do processo colonial, é ela – a afirmação da inocência – que possibilita que o “colonialismo do poder” atue e estipule a diferença tão necessária à justificação para o desencadeamento do processo de dominação. Este, colocado em curso, logo tratou de dotar de vergonha a prática de nudez indígena e, tão logo pôde, cobriu o seu corpo, dando início ao violento processo de aculturação.

Partindo desta lógica, a imagem de inocência que fixa a **Carta de Caminha** faz parte do universo epistêmico do colonialismo e é um mecanismo através do qual instaura-se o “*colonialismo do poder*” e se dissimula a violência do processo de colonização. O que pretendo demonstrar nos capítulos que se seguem é que esta imagem pode ser rastreada na literatura brasileira, e que através dela é possível perceber como, ao longo do tempo, fomos nos narrando enquanto *nação-povo*. Neste percurso, foi possível perceber três tipos de discursos que se propuseram a imaginar a nação: aquele que reitera a imagem da inocência como no ideário inaugurado pela **Carta de Caminha**, inerente, portanto, ao ideário do colonialismo, que chamarei o *discurso colonialista*; aquele que busca lançar luz sobre tal ideologia, mesmo que com ela não promova uma ruptura, o qual denominarei de *discurso contraideológico* e, por fim, aquele que não apenas desnuda – valendo aqui o trocadilho – a ideologia do colonialismo, mas que propõe uma ruptura com ela, o qual chamarei de *discurso decolonial*.

Para tanto, elencamos como corpus literário para análise o livro de contos **Ninguém é inocente em São Paulo**, de Ferréz, texto que funciona como dispositivo ativador do signo da inocência e se enquadra naquilo que denominamos de discurso de ruptura. Uma vez ativado, tal signo nos levou à obra de José de Alencar e Visconde de Taunay, importantes autores do cânone romântico – momento de muita produtividade das discussões acerca de questões identitárias – cujas obras nos permitiram refletir sobre os contornos variados que a imagem da inocência assumiu naquele período. Machado de Assis e Rubem Fonseca também se revelaram importantes para que refletíssemos sobre a maneira como se constroem os discursos que denominamos contraideológicos.

Nossa análise não foi apresentada pautada na ordem cronológica de atuação dos autores. O critério que orientou a organização dos capítulos foi a ativação da imagem da inocência promovida por Ferréz e a necessidade de revisão da construção do discurso romântica por ela suscitada, assim como os desdobramentos nos aspectos estruturais e de sociabilidade brasileiros. O corpus teórico mobilizada para análise de cada período e

atores tratados respondem às necessidades contextuais e estéticas de cada obra, por isso, trata-se de um repertório bastante diversificado. Em comum, contudo, eles apresentam a profunda reflexão acerca da literatura brasileira, das categorias de nação, povo, identidade e colonialismo. No mais, espero que o percurso de leitura que traçamos fale por si e demonstre com sucesso a tese que pretendo demonstrar.

# 1 Literatura e Nacionalismo

## 1.1 O Romantismo

A experiência colonial é fator que atravessa as discussões em torno da constituição da literatura no Brasil, sendo uma constante na crítica literária brasileira desde suas primeiras aparições no século XIX. Gestada no seio romântico, a crítica, em seus primórdios, ocupava-se em apontar os elementos que singularizariam a literatura brasileira, dotando-a de caráter nacional, que deveriam compor o repertório semântico daqueles que escreviam literatura à época. A intenção de fixar os símbolos nacionais e forjar uma tradição fez com que se buscasse nos escritos do período colonial a semente do sentimento nacional que naquele momento ocupava o centro das preocupações da intelectualidade da nação que acabara de se ver independente. Desta forma, desde que deu seus primeiros passos, a crítica literária brasileira se debruçou sobre questões correlatas às ideias de dependência e independência cultural e imitação e originalidade, como reflexos da condição colonial vivenciada por três séculos.

Em sua autobiografia intelectual, “Como e porque sou romancista”, José de Alencar, ao rebater às críticas que afirmavam ser **O guarani** um “romance ao gosto de Cooper”, diz que

O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaisquer outros povos da América, um período de conquista, em que uma raça invasora destrói a raça indígena. Essa luta tem um caráter análogo, pela semelhança dos aborígenes. [...] Assim o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período da invasão, não pode escapar ao ponto de contacto com o escritor americano. Mas essa aproximação vem da história, é fatal, e não resulta de uma imitação” (ALENCAR, p. 15).

E, embora enumere uma série de romancistas, em sua maioria franceses, cujas leituras formaram em si a propensão para o romance, aponta que o mestre que teve quanto à produção da “poesia americana, [...] foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria” (ALENCAR, p. 18).

As declarações de Alencar mostram não somente como a questão da imitação/originalidade esteve presente desde muito cedo na crítica literária brasileira, como também lançam luz sobre a experiência colonial como fator determinante na

configuração da literatura não somente brasileira, mas americana, sendo que o ponto comum não é fator de impossibilidade de singularização nacional desses escritos. Como pode ser observado nos apontamentos do romancista, é a natureza brasileira que revela ao seu espírito a inspiração para desenhar a particularidade da nação. É justamente em torno destas questões que discute Alencar que se encontrarão a crítica e a produção literária brasileira do período romântico. De maneira concomitante, portanto, literatura e crítica literária – também o discurso historiográfico, em torno do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – ocupavam-se das questões nacionais articulando o passado colonial e seus reflexos na formação da pátria recém independente.

Em “Instinto de Nacionalidade”, ensaio escrito por Machado de Assis em 1873 – momento em que já se podia perceber com certa nitidez a formação de uma tradição literária brasileira – o autor de **Dom Casmurro** chama a atenção não somente para a preocupação com a fixação de elementos da pátria por parte dos escritores, mas também para fixação da incipiente crítica literária do período em julgar a qualidade das obras tento como base esse quesito. Machado destaca que não constitui problema algum o escritor ser inspirado pelas coisas da pátria, mas que a mera fixação desses elementos não garante, por si só, a nacionalidade da literatura. O papel da crítica é, portanto, essencial, uma vez que, se feita com profundidade, seria capaz de emendar os rasgos imaginativos e conter as efusões de cor local que tanto se percebia na literatura produzida naquele período. Os elogios desmedidos e superficiais dirigidos a algumas obras pelo simples fato de pintarem os elementos de cor local mais prejudicavam do que contribuíam para a independência da literatura brasileira.

As considerações de Machado de Assis são importantes para que se perceba que tanto a formação de uma literatura brasileira independente quanto a formação de uma crítica literária também brasileira se deram de modo simultâneo e passaram por processo de maturação também em paralelo. Machado de Assis, inclusive, é um autor que bem ilustra isso, já que tanto a ficção quanto a crítica literária que produz apresentam o grau de maturação e nacionalidade que ele dizia ser importante em “Instinto de nacionalidade” – ensaio que, inclusive, é prova disso. O que é interessante notar, porém, é que a confluência da juventude da literatura, da crítica literária e da nação no período oitocentista fez com aquelas duas primeiras estivessem carregadas de preocupações nacionalistas. Isso quer dizer que, se é neste momento em que se formam a literatura e a crítica literária nacionais, ou seja, que se começa uma tradição no sentido em que fala

Antonio Candido, não é de se estranhar que as sementes lançadas por elas tenham dado frutos que foram e continuam sendo colhidos pelas gerações subsequentes.

Sílvio Romero, em 1880, já apontava que o nacionalismo é elemento que dominou e sempre dominará na literatura brasileira, uma vez que sua história, a da literatura brasileira, se confunde com os esforços do seu povo de pensar sobre si:

A história da literatura brasileira não passa, no fundo, de descrição dos esforços diversos do nosso povo para produzir e pensar por si; não é mais que a narração das soluções diversas por ele dadas a esse estado emocional; não é mais, em outras palavras, do que a solução vasta do nacionalismo [...] Quer se queira, quer não, esse é o problema principal das nossas letras e dominará toda sua história (ROMERO, 1943, p. 100).

Nesta mesma perspectiva, já no século XX, Afrânio Coutinho também situa o nacionalismo como a mais antiga e constante linha de pensamento no Brasil:

No Brasil não há talvez outra linha de pensamento e a mais antiga do que a nacionalista, nem outra que reúna o maior número de grandes figuras da nossa inteligência. Pensar no Brasil, interpretá-lo, procurar integrar a cultura na realidade brasileira, enfatizar os valores de nossa civilização, dar valor às nossas coisas, pôr em relevo as nossas características raciais, sociais, culturais, reivindicar os direitos de uma fala que aqui se especializou no contato da rugosa realidade – eis, entre outros pontos, alguns temas que constituem uma constante de nossa história intelectual (COUTINHO, 2008, p. 39-40).

Fruto da necessidade de uma sociedade que se formou a partir de um processo colonial, em que a transplantação cultural é uma realidade, assim como o sincretismo e a aculturação, é natural que a busca por autodefinição figure dentre as principais preocupações da intelectualidade do país. Daí a literatura brasileira ser dotada de um caráter empenhado e de uma forte consciência histórica, como já afirmara Antonio Candido. E mesmo que tenha atingido a sua autonomia, a qual os críticos unanimemente identificam como tendo início no século XIX com o Romantismo, atingindo a maturidade, para a maioria deles, com o Modernismo, o fato é que a literatura brasileira continua a reservar espaço privilegiado para se pensar a questão nacional.

Desta forma, alcançar a sua singularização no concerto das literaturas nacionais e elencar os motivos que identificariam também a nacionalidade da nação e de seu povo não fez com que a reflexão acerca da nação, do nacionalismo e da identidade nacional deixasse de ocupar lugar cativo nas nossas obras literárias. Uma hipótese que busca justificar essa persistência já pode ser aqui aventada: mesmo que a literatura, enquanto



expressão artística fenômeno de uma civilização, tenha alcançado independência e maturidade, ela é um espaço que está em constante *contestação*, para usar um termo de Regina Dalcastagnè (2012), por vezes que não apenas se somam à tradição, mas que se voltam para ela com um olhar (re)interpretativo que inaugura novas veredas neste sertão. Sendo este processo, a contestação, consequência de transformações políticas, que obviamente acarretam transformações sociais e econômicas, que desde o século XIX vêm atravessando o país: Independência, Abolição, Proclamação da República, Estado Novo, Ditadura Militar e redemocratização, além do Golpe Civil-Midiático de 2016 somente para citar alguns dos marcos mais importantes.

Dito isto, a forma como a nação brasileira foi sendo imaginada e representada ao longo da literatura brasileira acompanha as transformações político-sociais por que passou o país e, adianta-se, sofreu alterações diversas, seja de retoque de seus matizes, seja nos próprios traços. Para os efeitos desta pesquisa, é de importância capital a retomada de alguns destes momentos, os quais refletem sobre um contexto histórico-social em que pensar a nação se fez necessário: o período romântico e realista, os quais são marcados pelas questões da emancipação política, da abolição e do republicanismo; o período denominado pré-modernista e modernista, os quais trataram das contradições da Primeira República e do processo de modernização por ela posto em marcha, além de compreender o período do Estado Novo, em que o nacionalismo reaparece com extremada força; e, por fim, a produção literária contemporânea, e sua polifonia.

## **1.2 O projeto nacionalista de José de Alencar e o nacionalismo romântico: panorama crítico**

“Não alcançarão jamais que eu escreva neste meu Brasil coisa que pareça vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que nos mandam em lata” (ALENCAR, 1951, p. 26).

No Prefácio de **Sonhos d’Ouro** (1872), um de seus últimos trabalhos, José de Alencar faz um balanço de sua obra apresentando o elemento coesivo que a perpassa. Ele se diz consciente de ter dado conta de todas as etapas da vida brasileira, tanto no que se refere ao aspecto histórico quanto ao aspecto geográfico da nação. Logo, fica evidente, que dar conta da jovem nação que despontava na América é questão central para o autor de **Iracema**. Em sua **História concisa da literatura brasileira**, Alfredo Bosi (2006) aponta que o quadro traçado pelo autor cearense no referido prefácio “tinha o objetivo de justificar os brasileirismos de alguns romances e os estrangeirismos de outros” (BOSI,

2006, p. 137), tendo em vista que a esta altura o romancista polemizava com críticos portugueses que relativizavam a brasilidade de sua obra. Dialogando com a posição do crítico Olívio Montenegro em **O romance brasileiro** (1938), para quem a existência de um esquema *a priori*, seguido como guia por Alencar na construção de sua obra narrativa, deve ser relativizado, Bosi (2006) afirma achar “o problema irrelevante: prévio ou não, o plano vale sempre como documento da consciência histórica de Alencar em face de sua obra” (BOSI, 2006, p. 137). Tal quadro indica, por conseguinte, “o quanto importava a Alencar cobrir com a sua obra narrativa passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão, e compor uma espécie de *suma romanesca* do Brasil” (BOSI, 2006, p. 137).

Em seu quadro, Alencar defende que o “período orgânico” do Brasil pode ser dividido em três fases: primeira delas é a primitiva, à qual pertence **Iracema**, e “se pode chamar de aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada” (ALENCAR, 1958, p. 100). A segunda fase denominada de histórica, “representa o consórcio do povo invasor com terra americana” (ALENCAR, 1958, p. 100), da qual seriam representantes **O guarani** e **As minas de prata**. Já a terceira e última fase, “a infância da nossa literatura”, se inicia com a Independência e ainda não teria, à época, terminado. Neste momento, a sociedade brasileira apresentava uma dupla condição: composta de recantos onde o passado conservava-se intacto e, portanto, conservavam-se tradições, costumes e linguagem originários; e as cidades, sobretudo a Corte, em que se nota uma fisionomia que sofre modificações pelo constante contato com o “espírito forasteiro”. As obras que buscam dar conta desta fase seriam, **O tronco do Ipê**, **O Til** e **O Gaúcho**, representantes do primeiro caso, e **Lucíola**, **A Pata da Gazela** e **Sonhos d’Ouro**, no segundo.

Ao comentar a obra de Alencar n’**A formação da literatura brasileira**, Antonio Candido (2007) fala da existência de três Alencares: aquele dos “rapazes, heroico, altissonante; outro das “mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras quase trágico” (p. 537); e um terceiro, a que chama de adulto, menos evidente que os demais, “formado por uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homens e mulheres” (CANDIDO, 2007, p. 540). Nos dois primeiros Alencares, o jogo imaginativo acentua as qualidades do herói, enriquece as descrições e carrega de graciosidade as mocinhas. É justamente este traço imaginativo de Alencar, manifesto naqueles dois Alencares mais evidentes, que por muito tempo tomou o centro das discussões dos críticos da literatura brasileira sobre a obra do autor, pendendo ora para qualidade, ora para defeito. O Prefácio a **Sonhos d’ouro**, inclusive, foi uma resposta dada às acusações de

inverossimilhança que sofreu o **O Gaúcho**, tecidas por Franklin Távora e José Feliciano de Castilho – uma das várias polêmicas literárias em que se envolveu Alencar.

Em sua **História da literatura Brasileira**, de 1880, Sílvio Romero, ao discutir a imaginação romântica de Alencar, parece fazer-lhe uma concessão, já que devido ao que chama de “realismo de representação”, fruto da observação e do estudo das questões do país, o autor cearense apresentou uma espécie de retrato da nação e sua diversidade no conjunto de sua obra (BOECHAT, 2003). Enfim, Romero parece corroborar o Alencar do “Prefácio” de **Sonhos d’ouro**:

Pode-se dizer que não ficou recanto do nosso viver histórico-social em que ele não tivesse lançado um raio de seu espírito. [...] A vida das cidades em diversas épocas e várias camadas da população está lá – em **Asas de um anjo** [...] **Lucíola, Senhora**; as cenas do existir dos selvagens puros – no **Ubirajara** e **nOs filhos de Tupã**, dos índios em suas relações com os colonos nos primeiros séculos da conquista – em **Iracema** e **nO Guarani**; as cenas originalíssimas dos pampas do sul – **nO gaúcho**; [...] a sociedade colonial, [...]alguns aspectos da escravidão [...]; os das fazendas das zonas das matas [...]; feições várias do nosso labutar político [...] (ROMERO, 1980, p. 1465)

O ponto de discordância de Romero com Alencar ou, mais precisamente, com a análise etnológica tão cara ao Romantismo, reside no processo de mestiçagem iniciado com a colonização e que seria tanto para ele quanto para certa visão romântica, o elemento fundamental da formação do povo brasileiro. Para o crítico e historiador literário, a ênfase dada aos indígenas não era procedente, já que eles seriam menos importantes neste processo que os negros, “mais ativos e numerosos no cruzamento com a raça branca” (BOECHAT, 20013, p. 43). Contudo, para Sílvio Romero, a contestação válida a esse respeito não incide sobre “seu sentido nacionalista, a despeito de sua incorreção etnológica, mas o predomínio do tema na literatura brasileira e sua eleição como critério do nacionalismo literário”.

Boechat (2003, p. 43) observa que a argumentação de Romero “guarda muita proximidade com o que desenvolvera Machado de Assis em seu ‘Instinto de Nacionalidade’” (1873) uma vez que, assim como Machado, Sílvio Romero reivindica um novo sentido para o conceito de nacionalismo literário:

Veja-se bem: não é que os assuntos indianos, africanos, sertanejos, matutos, tabaréis, regatões, etc., devam ser banidos de nossa poesia. Não; na poesia há lugar para cem sistemas e duzentos estilos. [...] O que eu desejo é que o nacionalismo esteja mais no fundo d’alma do que na escolha do assunto. [...] que o nacionalismo passe do anelo vago para o

subjetivo, que ele pareça espontâneo. O poeta pode mostrar-se brasileiro tanto no manejo de um assunto geral, universal, quanto no trato de assuntos nacionais (ROMERO, 1943, p. 455-456 apud BOECHAT, 2003, p. 43).

Porém, mesmo apresentando ressalvas à imaginação romântica de Alencar e discordando de aspectos de seu nacionalismo literário, Sílvio Romero reconhece no escritor cearense “um dos fundadores da literatura brasileira”, sendo “incontestavelmente, ao lado de Gonçalves Dias, uma das mais altas figuras do romantismo brasileiro (ROMERO, 1980, p. 1464)”, e acrescenta:

Estudou com afincos os velhos cronistas e historiadores; procurou conhecer os costumes dos selvagens, o viver dos colonos, dos escravos, das classes dirigentes durante a formação das populações brasileiras; pôs em contribuição suas recordações próprias, já do que viu nas suas viagens, quer a que fez do Ceará ao Rio de Janeiro, longo percurso por terra nos vivos anos da meninice, quer as que fez posteriormente para Pernambuco e São Paulo, durante o curso acadêmico, quer as que mais tarde fez ao Ceará e a Minas; já no do que observou diretamente na vida social ou aprendeu das informações de amigos sinceros, competentes conhecedores do país. Junte-se a isto sua extraordinária facilidade de escrever num vocabulário rico e, ao mesmo tempo, transparente, simples e num estilo sonoro e vibrante; sua poderosa imaginação sempre prestes a alcançar voo, seu talento descritivo, lesto nas cenas humanas, brilhantíssimo na paisagem e nas cenas da natureza, ter-se-á ideia da valia deste escritor. [...] pode-se dizer que não ficou recanto de nosso viver histórico-social em que ele não tivesse lançado um raio de seu espírito” (ROMERO, 1980, p. 1464-1465).

Na esteira das considerações de Sílvio Romero, porém com ressalvas bem mais explícitas, José Veríssimo afirma que a obra propriamente literária de Alencar, romance e teatro, fundamento do seu renome, é, a despeito das restrições que se lhe possam fazer, valiosa. Mas só as suas virtudes estéticas não lhe assegurariam a proeminência que nas nossas letras ele tem, “não fora a sua importância e significação na história da nossa literatura. A vontade persistente de promover a literatura nacional, o esforço que nisto empenhou, a mesma cópia e variedade desta obra, mais talvez que o seu próprio valor literário, lhe asseguram e ao seu autor lugar eminente nesta história” (VERÍSSIMO, 2019?, l. 4741).

Nota-se que para Veríssimo – considerado o fundador da linhagem “formalista” na historiografia literária brasileira – o valor literário de Alencar e sua proeminência nas letras pátrias, portanto, recai sobre a sua intenção de singularizar a literatura nacional e não propriamente sobre o valor estético intrínseco a seu texto enquanto “arte literária” – embora para o crítico este seja o valor que determina o enquadramento de um texto

enquanto literatura. Assim sendo, mesmo que considere que “a especificidade da literatura brasileira, sua nacionalidade [...] deve ser definida pelo momento não só em que nela se manifeste um ‘sentimento próprio’, mas que ele se expresse por uma ‘forma literária própria’” (BOECHAT, 2003, p. 45), e reconheça que Alencar, com **O Guarani**, “restaura nas nossas letras a inspiração *pseudonacionalista* do indianismos periclitante” (VERÍSSIMO, 2019?, l. 4758, grifo nosso), o historiador da literatura valida a obra de Alencar por seu sentimento nacional. Mais uma vez, não é negada a Alencar sua posição de destaque enquanto autor romântico nem de seu nacionalismo literário enquanto aquele mais influente desde sua concepção, porém, tais posições sempre aparecem carregadas de ressalvas.

Boechat (2003) observa que estas duas histórias literárias brasileiras brevemente abordadas até aqui – “a de Sílvio Romero, tida como ‘inaugural’, e a de José Veríssimo, que embora publicada em 1916, pertence ao horizonte historiográfico do século XIX” (BOECHAT, 2003, p. 12) –, são representativas da historiografia literária daquele século; e embora partam de pressupostos teóricos diferentes, ambas consideram o Romantismo como o momento basilar da formação da literatura brasileira e reconhecem em Alencar um de seus mais importantes fundadores. Contudo, “se a obra de Alencar acaba por ter seu caráter nacional legitimado, permanece a desqualificação de sua parte propriamente textual, sobre a qual recaem restrições, em partes formuladas a partir do conceito tradicional de fonte e influência” (BOECHAT, 2003, p. 12). Ou seja, ao fim e ao cabo, o que se questiona nestas histórias literárias não é propriamente o projeto nacionalista de Alencar, nem mesmo a ideia da emancipação nacional, mas sim questões literárias formais, o que indica que com ressalvas ou não, tal nacionalismo não somente foi aceito como também foi legitimado.

A primeira ruptura significativa com esta concepção de nacionalismo literário pela historiografia se dará somente no fim da terceira década do século XX com a história literária de Nelson Werneck Sodré. Enquanto pensador marxista, e partindo do mesmo pressuposto de José Veríssimo, de que a literatura brasileira poderia ser dividida em dois períodos – colonial e nacional, Werneck Sodré considera que a emancipação política de 1822 “não significou uma mudança de fato na infraestrutura socioeconômica, ou seja, a superação da estrutura colonial de produção” (BOECHAT, 2003, p. 49). Logo, sem alteração na infra e, conseqüentemente, na superestrutura, o processo de independência do século XIX será negado por Sodré e a superação de uma literatura colonial, para ele, só ocorreria de fato nos anos de 1930, quando há a neutralização do domínio dos

proprietários de terras pela ascensão da classe média e trabalhadora e pelo acontecimento político que foi a Coluna Prestes. A narrativa de Graciliano Ramos, especialmente, seria para ele aquela que melhor demarca o nascimento de uma ficção nacional.

Para o historiador marxista, o romantismo no Brasil passou por um processo de “transplantação” no qual desapareceu o que nele havia de revolucionário no contexto europeu, onde é a expressão literária que responde às demandas de uma forte transformação na infraestrutura socioeconômica, diferente do que ocorrera no Brasil:

É, pois, no quadro de uma sociedade em que a supremacia da classe dos senhores de terras continuava indisputada, embora aquela classe já não figurasse sozinha no palco, que devemos assistir ao espetáculo da irrupção do romantismo brasileiro. Ele representa, por isso mesmo, um processo ostensivo de transplantação, a que os homens de letras buscam por vários caminhos. O primeiro deles será, sem dúvida, o de uma diferenciação linguística que não tem condições para encontrar colocação exata e que acaba por promover confusão evidente, como costuma acontecer quando se procura estabelecer diferenças em detalhes, deixando, por impossibilidade, de tocar no essencial. O romantismo brasileiro compreende um enorme esforço, que se define especialmente com a obra de José de Alencar, para definir uma autonomia linguística que não estava em condições de caracterizar. O segundo caminho será a exaltação apaixonada da paisagem física, a procura por definição pelo pitoresco. Existe, em último lugar, um paradoxal estímulo a determinados processos primários de fixação da realidade, a transposição para a poesia e principalmente para a ficção, de acontecimentos, de figuras, de padrões que, ligados à existência comum, contrastam com a violência do processo de criação romântica, justapõe-se nele, jamais chegam a confundir-se na forma nem no conteúdo (SODRÉ, 1995, p. 207).

Para Wernek Sodré, portanto, todas essas tentativas não negam o caráter de transplantação de que se reveste o romantismo no Brasil e é justamente o que o enfraquece. Nesta perspectiva, para ele, o que se observa no romantismo brasileiro, fruto daquela terceira estratégia de transmutação, é um “falso realismo”, o qual

advém tanto de uma infraestrutura que o determina à dependência cultural, fazendo com que se constitua como formação ideológica encobridora dessa realidade, quanto de suas convenções literárias, que, por um lado, são coerentes com essa distorção da realidade imposta pela infraestrutura, e, por outro, desqualificam-no formalmente (BOECHAT, 2003, p. 51).

Por isso mesmo, o historiador não vê a mesma incoerência que viu Sílvio Romero na valorização do indígena em detrimento do negro no processo de miscigenação brasileiro operada pelos autores românticos, uma vez que seu nacionalismo é ingênuo e

deformador da realidade. Por isso, destaca, “não constitui uma mera coincidência o fato de ter sido Alencar, figura máxima do indianismo, o fundador do romance brasileiro, um escravocrata (SODRÉ, 1995, p. 267). Por outro lado, Sodré valoriza o indianismo na medida em que ele pode ser tido como a “origem” de uma tradição, o sertanismo, que “desembocaria no nacionalismo consciente do regionalismo de 30” (BOECHAT, 2003, p. 52). Tendo isso em vista, pode-se afirmar que valorizando o indianismo no que ele tem de relação com o regionalismo de 30, “tal como em Veríssimo, [em Sodré] fica salvaguardado o *projeto* nacionalista de Alencar, enquanto sua realização pode esconder sua pertinência ao fenômeno da transplantação (BOECHAT, 2003, p. 52).

Rejeitando a divisão da literatura brasileira em dois períodos, o colonial e o nacional, da forma que a concebem, a despeito de suas particularidades, José Veríssimo e Werneck Sodré, Afrânio Coutinho propõe em seu livro **A literatura no Brasil**, publicado nos anos 50 do século XX, uma periodização pautada no conceito de “estilos de época”, o que possibilita que se perceba a presença literária no Brasil desde o século XVI. Embora para ele nossa literatura seja brasileira desde seus primórdios, suas considerações não conseguem afastar o espectro das influências dos modelos estrangeiros, chegando a afirmar, inclusive, que a “evolução literária brasileira não passou de um reflexo dos movimentos europeus” (Coutinho, 1983, p. 30). Na última edição de **A literatura no Brasil**, porém, no ano de 1986, o crítico reconhece a unidade e autonomia da literatura brasileira, e propõe uma “evolução do sentimento nacional”: do “nativismo” (séculos XVI, XVII e XVIII), do “nacionalismo”, que compreende a literatura romântica e realista do século XIX, da “brasilidade”, constituída pela literatura modernista, na qual se atinge a maturidade, e aquela da “identidade inconfundível”, compreendendo a literatura produzida a partir dos anos de 1980. A maturidade literária é alcançada, portanto, não apenas com o “sentimento nacional”, mas também pela ruptura com a subserviência aos estilos europeus, ou seja, quando se verifica uma singularidade na sua expressão.

Em Alencar, Afrânio Coutinho valoriza a inovação no uso da língua, reconhece suas qualidades técnicas, mas não deixa de relativizar seu “padrão estético”, o qual seria irregular, sendo Machado de Assis o autor que posteriormente realizaria tal padrão com perfeição. Para ele, o grande legado de Alencar seria, entretanto, o estabelecimento do romance enquanto gênero mais apropriado à brasilidade que as formas clássicas. Como aponta Boechat (2003, p. 56), na avaliação de Coutinho,

Se assim se consolida uma imagem de um Alencar dotado de consciência técnica, não puramente intuitivo e sentimental, ela sofre o mesmo efeito de *desformalização* imposto ao projeto nacionalista romântico: é uma consciência que não se realiza satisfatoriamente em termos textuais e que se evidencia apenas numa perspectiva evolucionista, por comparação ao que lhe antecede, e por influência nas gerações que herdaram esse projeto literário e serão enfim capazes de lhe dar forma.

Superando o fantasma da influência dos modelos estrangeiros, Antonio Candido indica que a literatura brasileira se *forma* como “síntese de tendências universalistas e particularistas” (CANDIDO, 2007, p. 25). A introdução da ideia de *síntese* suplanta a ideia de conflito entre uma vertente externa e interna da nossa literatura e possibilita que estes dois aspectos sejam estudados enquanto articulação no que diz respeito ao processo formativo dessa literatura. Esta ideia, a de formação, também é bastante importante na historiografia proposta por Candido (2007), uma vez que sua atenção se volta para o início de uma “literatura propriamente dita, como fenômeno da civilização” (CANDIDO, 2007, p. 29). Assim, não interessa pensar a literatura brasileira como algo diverso da portuguesa, pois, como assume, de fato, aquela é um ramo desta.

O que interessa a Candido (2007) é, portanto, pensar quando ocorre “a formação da continuidade literária, ou seja, quando se forma “uma tradição, no sentido completo do termo” (CANDIDO, 2007, p. 25-26). Nesta perspectiva, a presença de *manifestações literárias* de relevo podem ser identificadas no Brasil desde o século XVI, mas vai ser apenas no século XVIII, com os arcades, o momento em que “se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária (CANDIDO, 2007, p. 26)”. A *literatura* brasileira, nesta perspectiva, não nasce, mas se configura, tendo o arcadismo e o romantismo como *momentos decisivos*, num processo que alcança maturidade no realismo de Machado de Assis.

Percorrendo a história desse “desejo de se ter uma literatura”, Candido considera que a identidade da literatura brasileira se dá não apenas pelas suas particularidades, mas também pelas semelhanças com padrões universais. Daí que vem a inovação interpretativa do arcadismo promovida pelo crítico: não foi a capacidade de tematizar o local, como fez Santa Rita Durão ou Basílio da Gama, que promoveu o nacionalismo neoclássico, mas a capacidade de fazer uma literatura tão boa quanto aquela que lhes servia de modelo, exprimindo as particularidades nacionais, quando desejaram, elevando-as “à categoria depurada dos melhores modelos”. Assim sendo, considera que



Para nós, foi auspicioso que o processo de sistematização literária se acentuasse na fase neoclássica, beneficiando da concepção universal, rigor da forma, contenção emocional que a caracterizaram. Graças a isto, persistiu mais consciência estética do que seria de se esperar do atraso do meio e da indisciplina romântica (CANDIDO, 2007, p. 29).

Interessante notar que o crítico frisa a diferença de *consciência estética* entre os neoclássicos e os românticos brasileiros, dada a indisciplina destes últimos. Para ele, a literatura se torna, neste ínterim, mais brasileira, porém, menos literária. Isso ocorre porque o sentimentalismo lírico dos nossos românticos aparece destituído de consciência artística, e corresponde, no plano da representação nacional, a um nacionalismo ingênuo. Para ele, é o “caráter de exploração e levantamento [da realidade brasileira em toda a sua diversidade territorial] [...] que dá à ficção romântica importância capital como tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte: verdadeira consecução do ideal de nacionalismo literário, proclamado pela *Niterói* (CANDIDO, 2007, p. 429)”. Desta forma, como evidencia Boechat (2003), Antonio Candido retoma Sílvio Romero e, com tal retomada,

explicita-se a permanência, na historiografia literária brasileira, daquela resistência, enunciada pela primeira crítica, quanto à legitimidade do projeto *literário* romântico. O projeto nacionalista, porém, fica resguardado: se o romantismo, por seu nacionalismo ingênuo ou por suas deficiências formais, não pode mais representar o momento da constituição da literatura brasileira, continua sendo um momento importante de um longo processo de maturação, quer ele ainda se complete no século XIX, com Machado de Assis, ou somente no século XX, com o regionalismo de 30 ou a literatura da década de 80 (BOECHAT, 2003, p. 62).

Quanto a José de Alencar, Antonio Candido reconhece que ele foi “a figura dominante” do período dada a amplitude de sua obra, a qual contempla os “três graus da matéria romanesca, determinados pelo espaço em que se desenvolve a narrativa” (CANDIDO, 2007, p. 438): campo, cidade e selva. A obra de Alencar, nesta perspectiva, é mais valorizada pelo quadro social que apresenta do que pela sua dimensão textual. Porém, como já dito anteriormente, Antonio Candido reconhece a existência de Alencares diversos, sendo aquele que chamou de “adulto” – a despeito dos outros dois, “das mocinhas” e “dos rapazes”, marcados pelo exagero do jogo imaginativo –, dotado de profunda habilidade narrativa. Dito isso, retomando a leitura da recepção crítica da obra alencariana feita por Maria Cecília Boechat (2003), pode-se afirmar, junto com a autora, que a obra de Alencar tem sua permanência no cânone literário brasileiro através, em

maior ou menor grau, da estratégia do confisco, através da qual qualifica-se o seu projeto literário, mas recusa-se a sua dimensão propriamente textual.

Da mesma forma em que o confisco é recorrente na crítica literária da obra de Alencar, parece ocorrer o mesmo com o romantismo brasileiro. Reconhecido como momento importante da tomada de consciência da nacionalidade da literatura, a maneira como se relaciona com o modelo europeu, como mais sentimentalista que aquele, se configura como um entrave tanto para o reconhecimento de suas qualidades estéticas, quanto para a sua qualificação político-ideológica no que tange à sua consciência nacionalista. Como conclui Boechat (2003, p. 87):

Se, para Sílvio Romero e José Veríssimo, assim como para Afrânio Coutinho, não é o modo ingênuo com que o romantismo se volta para a realidade do país, idealizando-a, que afeta a legitimidade do projeto nacionalista, é porque neles o seu sentido ideológico da revolução literária romântica brasileira é interpretada como positivo, fator integrado de independência política do país. Ao reinterpretar o sentido ideológico desse processo político, entretanto, Nelson Werneck Sodré colocaria esse procedimento idealizante no centro do questionamento do projeto nacionalista romântico, denunciando a aliança entre os escritores românticos, oriundos da classe dominante, e a política conservadora do Segundo Império. Antonio Candido, por sua vez, concorda que a exaltação nacionalista romântica funciona como “cobertura ideológica” de uma realidade bem menos exaltante”, ficando indicado o caráter político conservador de nosso romantismo.

A despeito, porém, de todas as ressalvas e confiscos por que passaram tanto a literatura de Alencar como do projeto nacionalista romântico, pensar como se deu a narração da nação na nossa literatura implica retomar tanto este autor quanto este momento, caso contrário, perde-se a extremidade inicial do fio que desde então vem constituindo a malha desta narrativa no âmbito da tradição. Com o fim de entender melhor o projeto nacionalista tanto de Alencar quanto do romantismo, retomarei brevemente a primeira polêmica literária em que se envolveu o autor de **Iracema**.

### 1.3 José de Alencar, o polemista

“[...] José de Alencar, homem melindroso e áspero, mais imperial do que o próprio imperador, no sentido de não aceitar objeções” (MACHADO, 2010, p. 110)

O “espírito nacional” torna-se questão central no debate literário brasileiro travado após a Independência política do país. Na produção literária, desde a década de 1830, a

busca pelo que se denominou “epopeia nacional” (AMORA, 1977, p. 25) tomou o centro da atenção dos românticos. Composta em verso ou em prosa, tal obra deveria tratar de assunto histórico da nação e estar carregada de “valor simbólico para nossa incipiente literatura que, à época, tomava plena consciência de sua autonomia em relação à portuguesa” (CAMPATO JÚNIOR, 2003, p.11-12). É a consciência de tal autonomia, ou ao menos da busca por ela, que acentua a ênfase dos românticos no valor simbólico da “epopeia nacional”, uma vez que aquelas compostas até então, o **Uruguai** (1769), de Basílio da Gama, e **Caramuru** (1781), de Santa Rita Durão, embora já apresentassem contornos nacionalista, ainda não estavam carregadas das particularidades que caracterizariam uma literatura nacional autônoma.

Encorajado pelo êxito de seu **Suspiros poéticos e saudades**, publicado em 1836, e “decidido a emular com os grandes poetas, autores de epopeias nacionais” (MACHADO, 2010, p. 60), Gonçalves de Magalhães começa, em 1837, a escrever o poema épico **A confederação dos tamoios**. A composição do poema arrastou-se por quase vinte anos, vindo a público apenas em 1856. Assim que lançado, o épico de Magalhães obteve o reconhecimento de ninguém menos que o Imperador. Ubiratan Machado narra este episódio:

Arrebatado pela leitura, feita pelo próprio Gonçalves de Magalhães, D. Pedro II julgou encontrar ali um dos grandes poemas do século e a epopeia nacional que o Brasil ainda não tinha. Em um impulso de generosidade que lhe era muito peculiar, resolveu patrocinar uma luxuosa edição da obra, para tanto, encarregando o editor Paula Brito. A generosidade custou-lhe 6\$195 (MACHADO, 2010, p. 303).

A empolgação do imperador não parou por aí. Convencido do sucesso do poema, pensou-o como capaz de alcançar projeção universal e, almejando tal feito, determinou que fossem enviados exemplares a escritores brasileiros residentes na Europa e a estrangeiros como Ferdinand Denis, Alexandre Herculano e Carl Friedrich Philipp von Martius, os quais vinham demonstrando interesse pelas questões do Brasil.

Composto por dez cantos, com estrofação livre e versos decassílabos, o épico de Magalhães apresentava uma feição tradicional, e trazia como pano de fundo histórico a fundação da cidade do Rio de Janeiro. A euforia em torno do poema de Magalhães, porém, não tardou sofrer um tremendo golpe. Entre os dias 10 de junho e 15 de agosto daquele mesmo ano foi publicada no **Diário do Rio de Janeiro** uma série de oito “Cartas

sobre A Confederação dos Tamoios”, poema até então incriticável, assinada pelo pseudônimo Ig (de Iguaçu, personagem do próprio poema).

Ig buscou demonstrar que o poema “era manifestação de um nacionalismo romântico falso ou aparente ou ainda apenas teórico, por cujas razões ele não poderia ser tomado como a tão aguardada ‘epopeia nacional’” (CAMPATO JÚNIOR, 2003, p. 17). O pseudônimo que assinava as “Cartas” protegia a identidade de ninguém menos que José de Alencar, à época, editor-chefe do periódico em que elas foram publicadas, e ainda pouco conhecido como escritor – **Cinco Minutos** fora publicado em “meia dúzia de folhetins” naquele mesmo ano e jornal (MACHADO, 2010).

A escolha pela ocultação da autoria das cartas é justificada pelo próprio Alencar: “com o pseudônimo de Ig, guardei o mesmo incógnito, e para desviar de mim qualquer suspeita, pois era redator do jornal, figurava-me um velho que jogava à noite o seu voltarete e que tinha viajado em outros tempos à Europa” (ALENCAR, 1958, p. 50). Porém, num primeiro momento, logo após a reunião das cartas em livro, ainda em 1856, o autor havia dito que ocultara o nome, a princípio, “não pelo receio de tomar a responsabilidade do escrito; e sim porque obscuro como é, não dariam o menor valor às ideias que emiti” (ALENCAR, 1958, p. 52). Boechat (2003) destaca que, embora a postura de Alencar pareça incoerente, na verdade foi uma boa e interessante estratégia. Segundo a autora,

Embora a posição de redator trouxesse luminosidade ao nome, Alencar, com suas **Cartas**, apenas estreava na crítica literária. Nesse sentido, e na própria condição de escritor, Alencar era realmente “um nome desconhecido de nossas letras” [...]. A estratégia, portanto, é interessante: a escolha pela figuração da maturidade de um velho lhe dá a oportunidade de exibir uma rara erudição, que não só marcaria toda a série de cartas, mas que, reconhecida pelos próprios contendores, mais tarde, com a inevitável quebra do anonimato, teria de lhe ser naturalmente atribuída (BOECHAT, 2003, p. 18).

A implacável crítica de Alencar, aliada à sua erudição, deu origem a uma das mais importantes polêmicas literárias do período romântico, que contou com réplicas em defesa de Magalhães tecidas por Porto-Alegre, mal ocultado pelo pseudônimo “Amigo do Poeta”, a quem Alencar não respondeu diretamente. Entraram no debate também outros debatedores, os quais atacaram Porto-Alegre e revelaram sua identidade (MACHADO, 2010). Tais críticas, porém, nada acrescentaram ao debate literário, uma vez que mais tratavam de questões pessoais contra Magalhães que do poema em si. Alencar respondeu apenas ao debatedor que assinava “O outro Amigo do Poeta”,

pseudônimo que ocultava a identidade justamente de D. Pedro II, que além de entrar diretamente no debate, buscava no meio intelectual angariar defensores de Magalhães, mas não obteve muito êxito.

Como debatedor, porém, D. Pedro “saiu-se bem. O tom moderado, a discordância polida das opiniões de Ig eram adequadas a uma polêmica literária em níveis elevados. Educação à parte, não concordavam em nenhum ponto” (MACHADO, 2010, p. 305). Em dezembro daquele ano, quando os debates já haviam esfriado, Monte Alverne, atendendo ao pedido do Imperador, publica no **Jornal do Comércio** suas considerações em defesa de Magalhães. A defesa veio tarde e nada acrescentou ao debate. Quando este foi cessado, todos já conheciam a identidade de Alencar. Ainda convencido das qualidades do épico do autor de **Suspiros poéticos e saudades**, D. Pedro II, naquele mesmo ano, já havia liberado outra verba para uma edição popular de **A Confederação dos Tamoios**, que ao fim daquele ano estava em vias de finalização por Paula Brito.

Esta breve retomada dos debates literários acerca do poema de Magalhães é importante para que se perceba como foram se configurando o projeto literário tanto de José de Alencar quanto do próprio período romântico. Quanto a este último, os estudos desenvolvidos no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, o IHGB, são de suma importância, já que serviram de diretriz para a construção da nacionalidade do país recém independente.

Reconhecendo que era preciso escrever a história do Brasil, um grupo de homens públicos, juntamente com a Sociedade da Indústria Nacional, fundou, em 1838, o IHGB. Logo no ano seguinte, D. Pedro II passou a ser patrono do Instituto e seu frequentador mais assíduo, presenciando mais de 500 reuniões. Cinco anos após a sua fundação, o IHGB contava com cerca de 75% de seu orçamento vindos do governo. Como fomentador de pesquisa, além de suas reuniões, o Instituto lançou a **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, e financiou diversas expedições históricas e geográficas dentro e fora do país. Em 1840, fomentou um concurso que buscava por tese que delimitasse como deveria ser escrita a história do Brasil. O vencedor foi o naturalista austríaco Carl von Martius, com a tese intitulada “Como se deve escrever a história do Brasil”, a qual apontava como ponto de partida a singularidade do povo brasileiro, ou seja, a mescla de três raças:

Qualquer que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deverá perder de vista quais os elementos que aí concorreram para o desenvolvimento do homem.

São porém estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópia. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular (MARTIUS, ano, p. 30).

Tendo em vista tal particularidade, o naturalista discorre sobre a contribuição destas três raças para a formação do povo brasileiro, dedicando seis páginas de sua tese para discorrer sobre a contribuição dos povos indígenas, dez para a contribuição do português e apenas dois parágrafos para a contribuição dos povos africanos.

A seleção da tese de Martius, portanto, determinou, a partir do IHGB, como se escreveria a história da nação. Nas palavras de Sommer,

En vez de narrarla como una continuación de la civilización europea sin las rupturas anárquicas de la América española (la variante de Varnhagen), la historia oficial daría cuenta de un nuevo comienzo a través de la unión racial. El efecto de la mezcla fue “mejorar” las razas de color y crear lo que Vasconcelos llamaría en México una “raza cósmica”, lo cual trueca el deseo genocida de Varnhagen por un idilio de dilución (SOMMER, 2004, p. 198).

Nos debates sobre a nação que se formava, travados ao longo do século XIX, estavam postos em contato, de maneira convergente, os discursos historiográfico, literário e político. A este, coube conciliar os interesses de Conservadores e Liberais para que se alcançasse as condições necessárias para a prosperidade da nação que há pouco se emancipara, à historiografia, coube estabelecer a maneira de narrar a história do país estabelecendo como matriz a mestiçagem e, por fim, à literatura coube colorir tal processo com as cores do amor, encobrando os vestígios dos conflitos da conquista e da escravidão. São estes, inclusive, um dos pontos debatidos por Alencar nas “Cartas sobre A Confederação dos Tamoios”. Como aponta Doris Sommer (2004, p. 196),

En ellas, Alencar descalificó la obra y su género literario por razones de tiempo y de espacio: primero, elogiar la valentía guerrera durante un “Gobierno de Conciliación” era obviamente anacrónico; y segundo, no había nada particularmente brasileño en la lucha de indios contra blancos, sino que tal lucha entre la civilización y la barbarie constituía la historia común de las Américas. La sociedad brasileña es especial, no tanto a causa de una resistencia heroica, sino más bien de una redención romántica. Fue fundada, Alencar insistió, cuando los blancos y los indios cayeron en brazos uno del otro para procrear una prole mestiza.

Em estudo sobre as técnicas retóricas empregadas pelo autor de **Iracema** nas “Cartas”, Campato Júnior (2003) buscou evidenciar que, ao desqualificar o poema de Magalhães, Alencar pretendia impedir que o posto de chefe da literatura nacional, naturalmente ocupado por quem alcançasse a façanha de compor o tão visado épico, não poderia ser ocupado pelo poeta fluminense. Desta forma, na visão do pesquisador, “As cartas fazem parte de ambicioso projeto de Alencar, que o conduziria, em última instância, a ocupar o posto de líder das letras pátrias” (CAMPATO JÚNIOR, 2003, 11). Para tanto, na medida em que seguia desqualificando a epopeia recém-publicada, Alencar apresentava sua receita de “epopeia nacional”, criando no público a expectativa pela publicação do texto que, finalmente, ocuparia tal posto.

A tática do autor cearense logrou sucesso. Os debates travados em torno do poema mereceram forte atenção do público. Embora mais ávido por descobrir quem estaria por trás das críticas do que nas críticas em si, foi-se paulatinamente reconhecendo as qualidades do articulista anônimo:

No ambiente parado da Corte, qualquer novidade era um prato suculento. Quem seria o articulista anônimo, que demonstrava cultura ampla e qualidades críticas notáveis, além de uma rispidez no ataque que fazia as delícias dos maledicentes? Especulava-se muito, nas redações dos jornais, nos bate-papos das confeitarias, nas rodinhas da Rua do Ouvidor (MACHADO, 2010, p. 304).

Assim, quando no ano seguinte, 1857, **O guarani** veio a lume no formato de folhetim, publicado no **Diário do Rio de Janeiro**, Alencar já era conhecido do público e não teve dificuldades em responder às expectativas por ele criadas em torno no épico da nação. O romance abriu em definitivo o caminho para que os autores nacionais, que falavam das coisas do país, fossem cada vez mais lidos, já que eram os folhetins franceses que gozavam da preferência dos leitores, à época, majoritariamente compostos por mulheres e estudantes. A história de Ceci e Peri logo ganhou a afeição do público – obtendo o êxito, inclusive, de ganhar a simpatia de homens maduros, os quais viam com muito bons olhos a envergadura moral de D. Antônio Mariz –, que esperava febrilmente a continuação do enredo. Como aponta Machado (2010, p. 59),

A febre não se restringiu à Corte. O interesse apaixonado pela obra de Alencar espalhou-se por todas as localidades por onde chegava o **Diário**. Taunay narra que, em São Paulo, quando o correio trazia os números do jornal publicados há alguns dias, os estudantes se reuniam nas repúblicas onde houvesse assinantes do **Diário**, para ouvirem “absortos e sacudidos, de vez em quando por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por alguns deles, que tivesse órgão mais forte”. O jornal era disputado com impaciência. Pelas ruas, ao redor

dos lampiões fumegantes da iluminação pública, via-se ouvintes ávidos a cercarem qualquer improvisado leitor.

A escolha de Alencar por incitar o debate, porém, não deve ser interpretada como mera estratégia para ganhar a simpatia do público, menos ainda uma necessidade real de desqualificar o poema de Magalhães o qual, de fato, não possuía qualidades suficientes para ocupar o posto almejado e facilmente seria destronado por texto que viesse apresentar as qualidades estéticas que lhe faltavam. Tratava-se, sobretudo, de um “combate ideológico”:

de um lado Magalhães e seu séquito de defensores, arautos de um nacionalismo romântico de fachada (segundo opinião de Ig); de outro, Ig (Alencar) e a justa compreensão do que deveria ser feito artisticamente para singularizar nossas letras. Deixar evidente essa equação é de importância vital para Alencar, já que seu programa de nacionalização romântica, em tese, era semelhante ao de Magalhães, consequência de serem ambos delineados na esteira das ideias de Almeida Garrett e de Ferdinand Denis. Alencar deveria, portanto, mostrar as diferenças daquilo que, num primeiro momento, parecia só semelhanças (CAMPATO JÚNIOR, 2003, p. 17).

É importante que se perceba que José de Alencar, hoje reconhecido pela crítica como o autor do tão famigerado “épico nacional”, desde seus primeiros passos na criação literária esteve imbuído tanto do afã de concretizar a autonomia da literatura brasileira quanto de ser seu patrono. Sílvio Romero, por exemplo, já apontava em sua **História da literatura brasileira** que Alencar “tendo a preocupação constante da formação duma literatura nacional, preparou-se convenientemente para contribuir com ela” (ROMERO, 1980, p. 1464). Assim, a incitação do debate por ele promovida no acanhado meio literário do Brasil do século XIX significava mais que buscar a sua afirmação entre seus contemporâneos; além de também refletir sobre sua própria poética, pode-se especular que a pretensão de Alencar era dar subsídios para o florescimento de uma tradição crítico-literária brasileira e possibilitar sua projeção em debates futuros, no âmbito de uma tradição já consolidada, numa posição de destaque. Tendo em vista a vasta fortuna crítica voltada para sua obra<sup>8</sup>, na qual este trabalho tem a pretensão de se incluir, o projeto do escritor parece ter logrado sucesso.

Em **Paraísos Artificiais**, Maria Cecília Boechat (2003) debruça-se sobre a obra alencariana buscando revelar, sobretudo a partir do estudo da sua perigrafia textual, um

---

<sup>8</sup> Cf. Boechat (2003), sobretudo os três primeiros capítulos, intitulados respectivamente: “Ao correr das edições”, “Ao correr da história” e “Os herdeiros: da historiografia” (p.17-116).



autor dotado de consciência crítico-literária que, “ao refletir sobre as questões que lhe são colocadas, formula sua própria teoria poética” (BOECHAT, 2003, p.12). Em “Como e porque sou romancista”, por exemplo, Alencar busca apresentar os motivos da sua predileção por tal gênero na mesma medida em que reflete sobre as questões de influência e cópia de modelos estrangeiros que constantemente ocupavam o centro das atenções dos críticos de sua obra – além de refletir sobre a própria crítica literária e a precariedade do meio editorial brasileiro. Nas “Cartas sobre A Confederação dos Tamoios”, como já apontado, o autor explicita sua concepção estética de literatura nacional, dentre outras questões. Já no prefácio à **Sonhos d’Ouro**, Alencar apresenta uma visão em conjunto de sua obra, buscando evidenciar seu projeto literário. Por fim, nas suas recorrentes notas de pé de página, sobretudo nos romances indianistas, é evidenciado o propósito de diálogo, (re)construção e correção do passado, no que diz respeito aos relatos dos viajantes europeus sobre os indígenas americanos, como se percebe, sobretudo, em **Ubirajara** (1874).

Tais elementos são indício que levam a perceber Alencar como um autor consciente de seu papel no sistema literário que se firmava no decorrer do século XIX e que buscou pôr em prática um projeto literário coerente com suas concepções estéticas e ideológicas. Nas palavras de Candido (2007, p. 548)

A sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem amarrada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo um escritor de conjuntos, de largos traços tirados com certa desordem, a leitura mais discriminada de sua obra revela, pelo contrário, que a desenvoltura aparente recobre um trabalho esclarecido de detalhes, e a sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por boa reflexão crítica. Tanto assim, poderíamos dizer, que na verdade não escreveu mais que dois ou três romances, ou melhor, nada mais fez, nos vinte e um publicados, do que retomar alguns temas básicos, que experimentou e enriqueceu, com admirável consciência estética, a partir do compromisso com a fama, assumida **n’O guarani**.

A despeito de toda essa consciência, as obras do autor não deixaram de receber duras apreciações de críticos seus contemporâneos – que também davam os primeiros passos, ainda muito tímidos, naquele século – além de outros que vieram depois. Porém, todo este debate serviu mais para a consolidação do campo da crítica literária no Brasil do que de impedimento para o lugar central que ocupa no cânone brasileiro o projeto literário de Alencar no que diz respeito ao nacionalismo literário.

A incursão pela recepção crítica da obra alencariana feita na seção anterior demonstra, como bem explicitou Boechat (2003), que a posição de autor canônico que

hoje Alencar ocupa não se deu sem muitas polêmicas, ressalvas e concessões. O que demonstra que a constituição do sistema literário brasileiro se deu – ou se dá? – sob significativa tensão; ou seja, não foi propriamente “uma contenda entre pares que se faz nas folhas de jornais” (BOECHAT, 2003, p. 12). Logo, parafraseando Dalcastagnè (2012), a literatura brasileira parece sempre ter sido um território contestado, variando, porém, os agentes desta disputa.

#### 1.4 Percursos do nacionalismo no século XX

A proximidade das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna inevitavelmente gera novas perspectivas interpretativas e novas perguntas acerca do evento que marcou o início do Modernismo brasileiro, o qual vem sendo constantemente reavaliado pela crítica. Um dos pontos incontornáveis desse processo de revisão crítica passa pela reação a uma maneira de ler a literatura do século XX a partir da centralidade do movimento modernista, o que implica em controversos conceitos como o de “pré-modernismo”, o qual faz com que tudo aquilo que fora produzido ao longo das duas primeiras décadas do século, como as obras de Lima Barreto e Euclides da Cunha, por exemplo, sejam validadas por aquilo que anteciparia aspectos do movimento modernista.

Alfredo Bosi (1992) é que chamou a atenção para a ambiguidade do termo “pré-modernismo”: se tomado do ponto de vista da precedência cronológica, dá-se a entender que é pré-modernista tudo aquilo que se produziu depois do simbolismo e antes do modernismo, contudo, se visto por outro ângulo, aquele que toma o sufixo “pré-” como indicador do sentido de precursor, já seriam modernistas os escritores das primeiras horas do século, os quais seriam os modernistas anteriores aos modernistas de 22. Daí deriva o fato de que grande parte da crítica voltada para a centralidade atribuída ao movimento modernista na organização da produção literária do século XX seja levantada justamente pelos estudiosos do pré-modernismo.

Em **Uma história do romance de 30**, Luís Bueno (2015) chama a atenção para outra questão que envolve o movimento modernista: o embate entre a geração surgida na década de 1930 e a geração de 1920. Tal embate se dá na medida em que é tendência dominante tomar a geração de 30 – e o crítico foca sua análise na produção romanesca, como já indica o título de seu estudo<sup>9</sup> – como um desdobramento da geração de 22. As

---

<sup>9</sup> Reflexões semelhantes a que teceremos a partir da produção em prosa da geração de 30 foram desenvolvidas também, tendo em vista a produção poética do mesmo período, por Silvano Santiago. Cf.

considerações que o estudioso estabelece sobre esse embate são bastante produtivas para a reflexão que se vem desenvolvendo nesta pesquisa acerca das relações entre literatura, identidade e nação. Por isso vale acompanhá-la mais de perto.

Luiz Bueno (2015) atribui ao crítico João Luiz Lafetá o estabelecimento do modelo que entende o romance de 30 como integrante do modernismo, classificando como pertencente a uma segunda fase do movimento. A partir da premissa de que todo movimento estético apresenta um projeto ideológico e um projeto estético, Lafetá afirma que o modernismo de 20, desencadeado pela Semana de 22, teria centrado suas forças no projeto estético, enquanto na geração posterior nota-se a centralidade do aspecto ideológico:

[...] não podemos dizer que haja uma mudança radical no corpo de doutrinas do Modernismo [...] as duas fases não sofrem solução de continuidade; apenas como dissemos atrás, se o projeto estético, a “revolução na literatura”, é a predominante da fase heroica, “a literatura da revolução” [...], o projeto ideológico, é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o plano nos anos 30. (LAFETÁ, 1974, p. 19 apud BUENO, 2015, p. 44).

Embora tal perspectiva tenha sido aquela que mais se consolidou no que diz respeito à leitura do movimento modernista, quando ela é contrastada com as percepções dos artistas e intelectuais da década de 1930, percebe-se como, unanimemente, eles recusam a concepção de serem os continuadores do movimento modernista. Para esses intelectuais, dentre eles Graciliano Ramos, que criticou abertamente o movimento em mais de uma oportunidade, o caráter destrutivo da geração de 22 fora demasiado forte, o que impediu que se construísse algo sob as ruínas que deixaram. O modernismo, para a geração de 30, era percebido como fato passado, embora importante para a geração que se constituía, já que mesmo deixando poucas obras como herança, havia preparado o terreno para os autores que surgiriam em 30. Contudo, destaca Bueno (2015, p. 50-51)

Qualquer história da avaliação do modernismo feita nos anos 30 apontará uma recusa: partindo de pontos de vista diferentes, quase todos acabam chegando a lugares semelhantes. A esse respeito pode-se dizer, no entanto, aquilo que disse José Paulo Paes sobre a relação entre os modernistas e a geração que os precedeu, a de uma “relação conflituosa entre filhos e pai”. É natural que uma geração precise, para conquistar seu lugar no ambiente literário, afirmar uma diferença em relação àqueles que, vivos e produzindo, parecem ocupar todo o espaço. E mais: como se costuma dizer, ninguém chuta cachorro morto. Os ataques constantes ao modernismo podem ser lidos como índices de sua permanência nos anos 30. (BUENO, 2015, p. 51)

Se não houve transição pacífica da geração de 20 para a geração de 30, alguns pontos, contudo, parecem ser consensuais no discurso crítico: o movimento modernista estabeleceu um ambiente literário que, rompendo com o academicismo e buscando uma maneira brasileira de fazer arte, permitiu o surgimento do romance de 30. As considerações de Lúcia Miguel Pereira a este respeito são bastante esclarecedoras:

Não, sem a revolução paulista, esse grupo, composto boa parte de nortistas, não teria encontrado tão franca e fácil acolhida; ao contrário, provocaria escândalo, precisaria lutar para ser aceito. Isso no caso de se ter no mesmo sentido encaminhado. Sem entrar no mistério da criação, das relações íntimas entre artista e obra, é-nos lícito perguntar se, não fora o modernismo, teriam esses escritores abordado exatamente os mesmos temas, e da mesma maneira. Não nos esqueçamos de que o cunho experimental, de busca da realidade próxima, da valorização do homem comum, do negro, do caboclo, assim como o emprego da linguagem coloquial – tudo isso já estava traçado, indicado esquematicamente, à espera de que, sem o embaraço causado nos promotores do movimento de 22 pela atitude crítica, possuísse a disponibilidade indispensável para fundir todos os elementos, para fazê-los passar do plano cerebral ao humanamente criador. (PEREIRA, 1952, p. 175-176)

Note-se que é o impacto que o movimento modernista estabelece no sistema literário brasileiro, rompendo com o academicismo que imperava no âmbito literário da nossa *belle époque*, estabelecendo novas diretrizes estéticas e temáticas, que se destaca como o mais importante feito do movimento modernista. Nesta perspectiva, mesmo que do ponto de vista construtivo o movimento não tenha deixado grande herança – o que também parece ser consensual tanto para a crítica quanto para os autores e poetas de 30 – o impacto do movimento no sistema literário brasileiro parece inegável. No ensaio “A revolução de 30 e a cultura”, de 1980, Antonio Candido também chama a atenção para esse aspecto. Segundo o crítico,

A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual eles foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. (CANDIDO, 1980, p. 186)

Luís Bueno (2015), chama a atenção para um aspecto interessante que marcaria a diferença geracional entre os intelectuais da década de 1920 e aqueles da década de 1930. Enquanto os primeiros se formaram no período anterior à Primeira Guerra, os segundos se formaram no período pós-guerra. Isso é significativo para que se compreenda a

diferença ideológica entre essas gerações, além de ser também um aspecto produtivo para que se reflita acerca das diferenças entre os chamados pré-modernistas e os modernistas.

Valendo-se das ideias de Haroldo de Campos, para quem os movimentos de vanguarda só podem florescer em solo utópico<sup>10</sup>, Bueno (2015) demonstra que, diferente da geração de 30, a geração de 22, marcada justamente pela postura vanguardista, vincula-se a um momento histórico em que a perspectiva de desenvolvimento e industrialização era percebida como caminho para resolver tensões sociais. A geração de 30, por outro lado, formada no pós-guerra e vivendo na eminência de mais um conflito bélico, não enxerga no presente elementos que possibilitem vislumbrar um futuro sem conflitos. Muito pelo contrário, o presente e suas questões se tornam tão urgentes que o “princípio de realidade” sobrepõe o “princípio-esperança”, aquele que marca os espíritos utópicos e de vanguarda. “O presente é tão grande, não nos afastemos”, já dizia Carlos Drummond em seu poema “Mãos dadas”. Para Luís Bueno,

Tomadas em linhas gerais, essa ideia pode explicar muito do que aconteceu na transição dos anos 20 para os anos 30. O projeto modernista nasceu em São Paulo e não há quem deixe de apontar o quanto do desenvolvimento industrial da cidade alimentou a esperança de que a modernização do país, quando generalizada, poderia até mesmo tirar da marginalidade as massas miseráveis. Em **Macunaíma** mesmo, o palco onde se dá o encontro prospectivo entre o início do desenvolvimento e o resgate da tradição ancestral é a cidade de São Paulo, lugar-símbolo dessa utopia modernista que deseja amalgamar numa feição presente de identidade nacional o passado que vale o futuro que vai valer. (BUENO, 2015, p. 67-68)

A geração de 30, por outro lado, como indicou Antonio Candido em “Literatura e Subdesenvolvimento”, apresenta outra forma de ver o Brasil, visão esta arcada pelos desdobramentos da Revolução de 30:

Mario Vieira de Mello, um dos poucos que abordaram o problema das relações entre subdesenvolvimento e cultura, estabelece para o caso brasileiro uma distinção que também é válida para toda a América Latina. Diz ele que houve uma alteração marcada de perspectivas, pois até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de país “novo”, que ainda não pudera se realizar-se, mas que atribuía a si mesmo possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predominava é a noção de “país subdesenvolvido”. Conforme a primeira perspectiva, salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, atrofia; o que falta, não o que sobra. (CANDIDO, 1987 p.140)

---

<sup>10</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

Se essa visão de “país novo” que marca a geração de 30 foi fertilizante para o florescimento de movimentos sociais que desembocaram na Revolução de 30, o resultado prático da revolução [sic.] demonstrou-se frustrante. Ao fim e ao cabo, o regime varguista, resultado imediato da Revolução de 30, não confirmou as esperanças que se nutriam antes da revolução. Como observa Bueno, “quando se associa essa frustração local à mentalidade antiliberal que [...] vai dominando a intelectualidade brasileira naquele momento, fica fácil perceber que a visão de país novo envelhece” (BUENO, 2015, p. 68). O presente transforma-se revelador do atraso e da exclusão que a modernização já posta em curso não fora capaz de corrigir. A geração de 30, portanto, não pode abraçar qualquer possibilidade de arte que seja utópica. “É nesse sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se construir numa arte pós-utópica” (BUENO, 2015, p. 68).

O mesmo mote pode ser desenvolvido, levando em conta obviamente as contingências históricas específicas, se pensarmos o movimento modernista em contraste com o momento que o precedeu, o denominando, não sem controvérsias, pré-modernismo. A cidade do Rio de Janeiro, capital da recém firmada República, na virada do século XIX para o XX experimentou uma compulsória e superficial modernização. Nas palavras de Nicolau Sevcenko, naquele momento, o Rio de Janeiro era “o maior centro cosmopolita da nação, em íntimo contato com a produção e o comércio europeus e americanos, absorvendo-os e irradiando-os para todo o país” (SEVCENKO, 2003, p. 40).

Esse cenário tem como motor uma transformação que se operava nos âmbitos políticos e econômicos e desencadearam mudanças de costumes e gosto cultural. Ainda segundo Sevcenko (2015, p. 39)

A situação era realmente excepcional. A cidade do Rio de Janeiro abre o século XX defrontando-se com perspectivas extremamente promissoras. Aproveitando-se de seu papel privilegiado na intermediação dos recursos da economia cafeeira e de sua condição de centro político do país, a sociedade carioca viu acumular-se no seu interior vastos recursos enraizados principalmente no comércio e nas finanças, mas derivando já para as aplicações industriais. Núcleo da maior rede ferroviária nacional, que o colocava diretamente com o Vale do Paraíba, em São Paulo, os estados do Sul, o Espírito Santo e o *Hinterland* de Minas Gerais e Mato Grosso, o Rio de Janeiro contemplava sua cadeia de comunicações nacionais com o comércio e de cabotagem para o Nordeste e o Norte de Manaus. Essas condições prodigiosas fizeram da cidade o maior centro comercial do país. Sede do banco do Brasil, da maior Bolsa de Valores e da maior parte das grandes casas bancárias nacionais e estrangeiras, o Rio polarizava também as finanças nacionais. Acrescente-se ainda a esse quadro o fato de essa cidade constituir o maior centro populacional do país, oferecendo às indústrias que ali se

instalaram em maior número nesse momento o mais amplo mercado nacional de consumo e de mão-de-obra. (SEVCENKO, 2003, p. 39)

Tantas transformações exigiram logo de imediato uma remodelação da cidade, que com suas vielas e casarões coloniais, a maioria deles ocupados por massas pobres de trabalhadores, contrastava com a imagem de modernização que se pretendia apresentar para os investidores estrangeiros. A inauguração da Avenida Central em 1904, que para ser construída levou ao chão os casarões coloniais que impediam o alargamento das vielas, juntamente com a promulgação da vacinação obrigatória (que prometia erradicar as doenças que refletiam o atraso e causavam temor nos estrangeiros), são marcos importantes das transformações pelas quais a cidade do Rio de Janeiro passaria naquele início de século – o momento do “bota-fora” de Pereira Passos. Tais transformações, contudo, se mostraram superficiais desde o primeiro momento. A reforma do centro da cidade para que ele parecesse mais civilizado, aos moldes de Paris, expulsou toda uma população pobre para as regiões periféricas e, muitas vezes, literalmente não passou de reforma de fachada. Basta lembrar o estado inacabado da avenida central quando inaugurada, a qual ostentava fachadas trabalhadas à moda francesa sem que o interior do edifício estivesse concluído. Assim, as mudanças operadas apenas escondiam as contradições sociais e passaram muito longe de resolvê-las.

Essa transformação no espaço público operou mudanças na vida e na mentalidade da sociedade carioca. Quatro foram os princípios que regeram tais transformações:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, 2003, p. 43)

Essa postura “cosmopolita desvairada”, para usar expressão de Sevcenko (2003), vai fazer com que o passado monarquista seja renegado, juntamente com tudo aquilo legado por ele, como a figura idealizada do indígena, por exemplo, tão cara ao romantismo, que passou a fantasia proibida nos carnavais da capital, que preferia os europeus pierrôs e colombinas. Tudo que pertence ao Velho Mundo passa a ser referência, sendo Paris, considerada “o coração do mundo”, ao menos até o advento da Primeira Guerra, o modelo a ser copiado para que se forjasse no Brasil um Estado-nação moderno.

Tantas mudanças produziram efeitos significativos na vida intelectual. O papel mesmo do intelectual, do “homem das letras”, sofre modificações. Se, desde a década de 70 do século XIX, a postura engajada dos escritores envolvidos na divulgação e nos debates sobre as grandes questões do tempo, o abolicionismo e o republicanismo, por exemplo, foi elemento garantidor do lugar de prestígio que ocupavam no meio social, as frustrações que os primeiros anos da República operaram sobre o espírito do engajamento, assim como a padronização social e cultural que a instauração da sociedade burguesa, cosmopolita e afrancesada operavam, gradativamente destituíram a figura do intelectual daquele lugar de prestígio.

A desequilibrada equação de um grande número de homens de letras que se formavam, altos índices de analfabetismo e a padronização do gosto da elite letrada tornou banalizada a figura do intelectual boêmio e engajado. Mais que se dedicar ao fazer literário movido pelo mais genuíno gosto pelas letras em si, interessava incorporar a figura do intelectual dândi, elegante e bem relacionado, tendo como horizonte angariar um lugar na carreira pública, sobretudo a diplomática, ou arranjar um bom casamento. A pena de Lima Barreto é incisiva na crítica a esse pseudointelectualismo. Viver da escrita era tarefa inglória. Os jornais, que absorveram grande parte força de trabalho intelectual, além de pagar pouco preocupavam-se em agradar o gosto do público ávido por histórias padronizadas. Desenganados, muitos dos intelectuais engajados no movimento republicano passaram a se sentir ressentidos com a República, que se faz sob a chacina em Canudos, por exemplo, já nos seus primeiros anos.

A eclosão da Primeira Guerra Mundial é fato importante para mudanças que se operaram nesse cenário. Além de promover um freio no consumismo que vinha se firmando, uma vez que os produtos importados da Europa encareciam a cada dia, o jornalismo que se consolidara até então, refém do espírito empolgado com a modernização colocada em curso, passou a ser estigmatizado:

Com a eclosão da guerra, o tom mundano, cosmopolita e despreocupado dessa imprensa seria, porém, estigmatizado por toda parte. Sobreviveram as maiores invectivas contra toda forma de idealismo ou *smartismo* literário residual. E a campanha contra o “bovarismo” dos intelectuais que se alienavam da sua própria terra e realidade, trocando-a pela fantasia da Europa. A intelectualidade passa por uma tentativa de depurar o grupo intelectual nas suas crenças, gostos e características, selecionando os elementos e destilando ideias a fim de que se pudesse assumir o destino a que os novos tempos o arrastavam. A nova febre nacionalista os conduziu à condição de “escol da pátria”. Era preciso, pois, separar o joio do trigo. (SEVCENKO, 2003, p. 43)



Nesse processo de depuração, três “comportamentos-limite” pareceram caracterizar o grupo intelectual no novo regime: os “vencedores”, aqueles que foram plenamente assimilados à nova sociedade, frequentando os espaços burgueses e donos de uma produção copiosa e bem remunerada. Eram os autores da moda, os quais assumiram o “estilo impessoal e anódino da *Belle Époque*”. Atuavam na imprensa, em jornais e revista de luxo e o sucesso de que desfrutavam tinha a ver com o perfeito ajustamento de seus escritos com o gosto do público.

O segundo grupo era composto pelos “derrotados” ou “*ratés*”. Marginalizados, esses intelectuais assumirão duas posturas opostas: há aqueles que acatam com resignação o papel secundário a que foram relegados, mas inquietando seus opositores com a exposição constante da sua dor. Trata-se dos simbolistas, nefelibatas, decadentistas e remanescentes do último romantismo. A outra postura agregava os inconformados com a nova ordem vigente, o que os levou a manter uma postura de combate permanente. Eram os intelectuais remanescentes da “Geração de 70” do século XIX. Este último grupo de intelectuais, composto pelos

escritores inconformados e reformistas, iria se ajustar adequadamente às potencialidades da nova realidade, dedicados que estavam a dispor do manancial científico e cultural europeu a fim de conhecer a fundo a realidade nacional e poder dirigir conscientemente o curso de sua transformação a partir do interior mesmo do seu mister. Espécie de “escritores-cidadãos”, exerciam suas funções com os olhos postos nos centros de decisão e nos rumos da sociedade numa atitude perversa de “nacionalismo intelectual”. (SEVCENKO, 2003, p. 43)

Parece haver neste grupo de escritores que mantiveram uma “atitude perversa de nacionalismo intelectual” –Euclides da Cunha e Lima Barreto sendo os mais expressivos –, de maneira semelhante aos escritores da geração de 30, uma visão de um “país novo que envelhece”. Mesmo que o contingente histórico seja diferente, há semelhanças nas atitudes destes intelectuais no que diz respeito à percepção da modernização pela qual o país passava, a qual longe de resolver contradições somente veio a acentuá-las, assim como um desencanto com as transformações políticas que prometeram mudanças, mas que não deram os frutos esperados. Aqueles escritores das primeiras décadas do século perceberam logo as incoerências da República, assim como os romancistas de 30 vislumbraram logo as inconsistências da Revolução de 30.

Voltar-se para o Brasil do interior, marginalizado, numa atitude nacionalista que buscava revelar os problemas da nação, é atitude semelhante entre os intelectuais dos dois

períodos. O presente apresenta demandas urgentes, ele não permite entrever um futuro promissor sem que antes sejam resolvidas suas questões, que se arrastam desde o passado. A atitude utópica não encontra solo fértil nesses dois momentos. Alfredo Bosi apresenta uma análise arguta acerca desse quadro:

Caberia ao romance de Lima Barreto e de Graça Aranha, ao largo ensaísmo de Euclides da Cunha, Alberto Torres, Oliveira Viana e Manuel Bonfim, e à vivência brasileira de Monteiro Lobato o papel histórico de mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofriam a vida nacional.

Parece justo deslocar a posição desses escritores: do período realista, em que nasceram e se formaram, para o momento anterior ao Modernismo. Este, visto apenas como estouro futurista e surrealista, nada lhes deve (nem sequer a Graça Aranha, a crer nos testemunhos dos homens da “Semana”); mas, considerado na sua totalidade, enquanto crítica ao Brasil arcaico, negação de todo academicismo e ruptura com a República Velha, desenvolve a problemática daqueles, como o fará, ainda mais exemplarmente, a literatura dos anos 30. (BOSI, 2006, p. 306-307)

Diante do exposto, se seguirmos a lógica de João Luiz Lafetá, para quem todo movimento estético tem uma proposta estética e uma proposta ideológica, parece haver mais uma relação de contiguidade entre a geração pré-modernista e a geração de 30, no que diz respeito ao aspecto ideológico, do que entre a geração de 30 e os modernistas de 20. Estes, por sua vez, figuram no meio do caminho entre esses dois momentos como um arroubo estético que combateu o academicismo que impedia que as letras brasileiras experimentassem as inovações da nova arte que estava em curso a Europa.

É correto afirmar que o modernismo inaugurado com a Semana de Arte Moderna de 22 deu novos rumos para a literatura que era produzida no Brasil naquele início de século que, nas palavras de Alfredo Bosi (2006, p. 306) pouco inovadora e cujas obras “pontilhadas pela crítica de ‘neos’ – neoparnasianas, neo-simbolistas, neo-românticas – traíam o marca passo da cultura brasileira em pleno século da revolução industrial”. Nesse sentido, afirma ainda o crítico, seriam pré-modernista, no “sentido forte de premonição” dos temas de 22, as obras que, nas duas primeiras décadas do século, problematizavam a realidade brasileira (BOSI, 2006, p. 306).

Contudo, não apenas de inovações futuristas, para usar o termo genérico corrente à época, o qual designava as novas experiências artísticas consolidadas no pós-guerra, era composto o movimento modernista. É ainda Alfredo Bosi (2006) que nos lembra que os estudos da literatura produzida pelos intelectuais afinados com as novas estéticas e futuros

organizadores da Semana de Arte Moderna, dentre eles Oswald de Andrade e Mário de Andrade, mostra que “muito de tradicional ainda subsistia no espírito de todos”. A coesão do grupo vai se afirmando nos anos de 1921 e 1922, quando a dupla direção que o movimento assumiria tomaria contornos mais precisos: “liberdade formal e ideias nacionalistas” (BOSI, 2006, p. 336).

Note-se que as “ideias nacionais” parecem ser traço constante na literatura de maior expressão produzida nas três primeiras décadas daquele século, pré-modernistas, modernistas e romancistas de 30, todos estabelecem debates em torno das questões nacionais. Contudo, se nos escritos dos pré-modernistas e romancistas de 30 a frustração com os rumos políticos do país, assim como a frustração com a modernização que era colocada em curso, promovem a busca desses autores pela compreensão do “Brasil profundo”, em termos históricos e sociais, o espírito dos paulistas de 22 era outro, o de esperança e entusiasmo com a modernização, o que os levam à busca pela definição de uma estética que concilie a definição e fixação de traços estéticos e identitários, daí um retorno às raízes culturais e identitárias do país, ao mesmo tempo que acertasse o passo cultural com as estéticas modernas. Não por acaso, portanto, os modernistas de 22 elegerem como antagonista de suas propostas identitárias a tradição romântica, que no século anterior estivera voltada para debates em torno de questões semelhantes.

Vale lembrar, porém, daquela visão de país novo que marca a geração de 22, como bem apontou Luís Bueno (2015). É ela que justifica a centralidade dos debates em torno das questões estéticas colocados em curso por essa geração, numa postura vanguardista, heroica, como já bem fixado pela crítica que se debruça sobre o período. Está em questão neste período, mais uma vez, a busca pela definição da identidade literária, questão cara aos românticos, mas agora importantes não mais porque o país que experimentava sua independência política almejava também sua identidade literária, mas porque uma vez fixada essa identidade em elementos autóctones, como a natureza e o indígena, e num momento de intensa efervescência cultural na Europa, a sedução pelo estrangeiro torna-se irresistível.

Nesta perspectiva, parece que não é a forte europeização por que passavam a cultura, a economia, a arquitetura e o urbanismo que acenderam o sinal de alerta que fez emergir questões identitárias, mas o recalque da experiência colonial. Uma vez seduzidos pela cultura do colonizador, retomar matrizes identitárias tradicionais, por vezes primitivistas inclusive, pode ser uma atitude de autoproteção que busca frear um novo momento de colonização cultural. Não por acaso a interlocução que os modernistas de 22 estabelecem

é justamente com a tradição romântica, resgatando seus temas e suas imagens, sob o signo da paródia na maior parte do tempo, é verdade, mas não de maneira exclusiva. Se a postura parodística marca os movimentos pau-brasil e antropofágico, o mesmo não se pode afirmar do verde-amarelismo do grupo Anta.

Tendo isso em vista, não seria errado afirmar que a despeito do antagonismo que os próprios modernistas buscaram estabelecer com os românticos, a visão de país novo que compartilham faz com que, cada um a seu modo, vislumbre um futuro promissor para a pátria, futuro este que para ser construído precisa de um retorno ao passado, um retorno às raízes, daí o indígena e a experiência colonial serem motivos tão caros aos dois períodos.

### **1.5 O Romantismo revolucionário**

O problema da identidade nacional e política do povo brasileiro é temática central no meio cultural brasileiro, sobretudo entre os intelectuais de esquerda, do final da década de 1950 até o início dos anos de 1970. Após a Era Vargas, que colocou em prática uma política desenvolvimentista estatal e o impulso modernizante do governo Juscelino Kubitschek, mais uma vez o assombro do subdesenvolvimento toma a atenção da intelectualidade brasileira. Não por acaso, obviamente. A desigualdade social não fora superada em nenhum dos momentos anteriores e o clima de crise política desembocaria no Golpe Civil-Militar de 1964, o qual instauraria uma ditadura que se estendeu por duas décadas.

A cultura de esquerda dos anos de 1960 e 1970 foi fortemente marcada por um sentimento nacionalista, engajado e utópico. Para Marcelo Ridenti (2014), as lutas políticas e culturais que foram travadas nesse período podem ser percebidas a partir de uma postura que ele denomina de “romantismo revolucionário”, o qual se manifestaria na literatura, na música popular, no cinema, no teatro, nas artes visuais, enfim, em todo o âmbito artístico e cultural do período. Segundo o sociólogo, essa postura revolucionária romântica – acrescenta-se utópica –

Valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperado por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Como o indígena

exaltado no romance **Quarup**, de Antonio Callado (1967), ou a comunidade negra celebrada no filme **Ganga Zumba**, de Carlo Diegues (1963), na peça **Arena conta Zumbi**, de Boal e Guarnieri (1965), entre tantos outros exemplos. (RIDENTI, 2015, p. 8-9).

A pauta política e cultural do período estava impregnada das ideias de “povo, liberdade e identidade nacional”, ideias que não eram novas no cenário cultural brasileiro, como já exposto anteriormente, mas que agora contavam com um novo arcabouço ideológico: os pressupostos comunistas e trabalhistas que dominavam as pautas da esquerda.

O passado, mais uma vez, torna-se o referencial para a construção de um futuro novo. Buscava-se nele sobretudo uma alternativa para que a modernização da sociedade posta em curso não acarretasse “a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro” (RIDENTI, 2015, p. 10). A busca por uma ação revolucionária a partir do campo, capaz de superar a modernidade capitalista consolidada nas cidades, era o caminho vislumbrado pela esquerda. Daí a imagem do “homem do povo” centrada no espírito do camponês – que poderia ser encontrado não apenas no homem que vivia no campo, mas também nos migrantes favelados citadinos – ser uma constante na produção intelectual daquele período.

No livro **Em busca do povo brasileiro**, o sociólogo Marcelo Ridenti (2015) toma como ponto de partida para suas reflexões sobre a atuação da intelectualidade de esquerda neste período que estamos tratando o pensamento de Michel Löwy e Robert Sayre sobre o romantismo. Para estes autores, o romantismo, visto de uma perspectiva abrangente, extrapolando o universo das artes e tomado como uma visão social de mundo, é, por essência

uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista [...], representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno) [...] é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do “sol negro da melancolia” (Nerval). (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 34 apud RIDENTI, 2015, p. 10)

Visto sob esse ângulo, o romantismo não é apenas uma corrente artística nascida na Europa, mas uma visão de mundo ampla, que tem como característica ser uma reação ao advento do capitalismo, sendo, portanto, uma forma específica de crítica da modernidade – aquela engendrada a partir da Revolução Industrial. Visto sob esse ângulo, Löwy e Sayre elaboram uma tipologia para o romantismo, a qual apenas enumeraremos

aqui<sup>11</sup>. Segundo a tipificação dos autores, o romantismo pode assumir um caráter: 1. Restitucionalista, 2. Conservador, 3. Fascista, 4. Resignado, 5. Reformador, 6. Revolucionário ou utópico.

Ridente (2015) chama a atenção para a categoria denominada “romantismo revolucionário”, o qual parece ser aquele que predomina entre os movimentos de esquerda dos anos de 1960 e 1970. Este tipo de romantismo tem como produtores *certas frações tradicionais da intelligentsia*, as quais apresentam um modo de vida e cultura hostis à civilização burguesa e industrial. “Essa hostilidade estaria fundamentada socialmente na ‘contradição entre inteligência tradicional e ambiência social moderna, contradição que é geradora de conflitos e revoltas’” (RIDENTI, 2015, p. 14). Porém, se esse ideário romântico é produzido a partir de setores tradicionais, sua audiência extrapola esse extrato social e alcança, fundamentalmente, as camadas não-dominantes da sociedade. Por isso, observa Ridenti (2015, p. 14),

além de apostar numa utopia anticapitalista parcialmente moldada no passado, especialmente o romantismo revolucionário enfatiza a prática, a ação, a coragem, a vontade de transformação, por vezes em detrimento da teoria e dos limites impostos pelas circunstâncias históricas e objetivas.

A crítica que comumente se faz a essa perspectiva romântica incide, muitas vezes, sobre essa submissão da teoria à experiência vivida, a qual associada a certa nostalgia de uma “comunidade popular mítica” poderia abrir espaço para a ascensão de atitudes autoritárias. A crítica de Sérgio Paulo Rouanet aos Centros Populares de Cultura vai justamente nessa direção. Segundo ele,

O povo, nos anos 1960, era visto seja como uma massa inerte, inculta, despolitizada [...] cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos; seja como um povo já de posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamento da ação política. Havia um povo que ainda não é, e deve ser objeto de uma pedagogia, e um povo que já é, e deve ser objeto de uma escrita, porque a sua voz é a voz da história (ROUANET, 1988, p. 3).

Esse olhar restritivo para o romantismo revolucionário e para os movimentos de esquerda dos anos de 1960, embora revele um potencial autoritário dessa visão de mundo,

---

<sup>11</sup> Para uma compreensão detalhada de cada um dos tipos identificados pelos autores cf. LÖWY, M; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995. Cf. também RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do cpc à era da tv. São Paulo: Ed.Unesp, 2014, p. 12-14.

deixa de reconhecer que há nela também uma potencialidade libertária. Tendo isso em vista, Marcelo Ridente (2015) destaca as considerações de Elias Saliba, para quem toda definição esquemática do romantismo como revolução ou reação acabam incidindo em reducionismo, isso por “ignorar a rota caprichosa deste imaginário” (SALIBA, 1991, p. 16). O “desenraizamento do tempo presente como ingrediente básico das utopias românticas” é o elemento central para se pensar o imaginário romântico revolucionário que destaca Elias Saliba. Neste processo,

O presente seria negado, colocando-se uma interrogação sobre o futuro, de alguma forma referido ao passado. Haveria uma ênfase romântica na temporalidade histórica, ao se verem as coisas desprovidas de qualquer estabilidade e colocadas potencialmente no limiar de uma nova era. Essa ênfase na temporalidade, segundo Saliba, desdobrou-se em duas modalidades básicas: as utopias de povo-nação – constituintes de um messianismo nacional, em que o povo e nação, a fraternidade e a História, seriam o veículo de regeneração e redenção da humanidade – e as utopias de inspiração social, como o socialismo [...]. nas utopias sociais, ao invés da nação, o elemento aglutinador dos seres humanos seriam as associações em uma sociedade sem classes, que deveria se estender sob o mundo todo. (RIDENTI, 2015, p. 14)

O romantismo revolucionário que floresceu no Brasil entre os anos de 1960 e 1970, mesmo se considerado como um conjunto heterogêneo, foi composto, como afirma Ridente (2015, p. 16-17), por “matizes intermediários entre as utopias de povo-nação e as de inspiração social”.

Essas considerações são deveras importantes para as reflexões que se vem tecendo nessa pesquisa, pois colocam sob relevo algo que parece ser uma constante em momentos de crise e reconfiguração social na história brasileira: a emergência das utopias de povo-nação e a procura por uma identidade cultural para o país. A atitude romântica revolucionária parece ser igualmente uma constante, mesmo que variando os agentes do debate, os pressupostos estéticos mobilizados por aqueles que tematizam tais questões no âmbito da arte, assim como as contingências históricas de cada momento.

A despeito de todas as diferenças, contudo, o que se pode perceber é que a busca por resgatar parâmetros identitários, calcados numa construção moderna das categorias de povo-nação e a busca pela identificação nas raízes por identidades nacionais e culturais, numa volta ao passado como referência para a construção de um futuro, é algo que sempre se repete. Nesse sentido, existe entre românticos e modernistas, a despeito de todas as diferenças estéticas, mais semelhanças ideológicas do que necessariamente diferenças. Há em ambos aquela sensação de país novo e ao mesmo tempo um movimento de

suspensão do presente e retomada do passado como balizador de referências para construir o futuro.

Nesse sentido, o que se pode perceber, é que essa constante, mesmo que variando ao logo do tempo e respondendo a contingências históricas específicas, é sempre um caminho que gera projetos – projetos estéticos, não propostas efetivas de mudança no que diz respeito aos elementos de ordem estrutural. O caminho para alcançar esse resultado é outro, passa pela atuação política, a qual, enquanto não romper com esse ideário identitário calcado em concepções de nação e povo forjados em um campo epistemológico colonialista, não serão capazes de gerar as transformações que tanto almejamos. Exemplo disso é a fusão da atuação política e o engajamento literário pelos intelectuais dos anos de 1960, que por si só não foram capazes de frear a ascensão de um regime totalitário que se estendeu por longos e cruéis vinte anos. Totalitarismo que não foi vencido com o advento da redemocratização, foi apenas recalçado por um tempo e agora está novamente ensaiando sua volta na sociedade brasileira.



## **2 Ninguém é inocente em São Paulo, ou a parábola soltando o passarinho**

Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto. (FERRÉZ)

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades.  
(SÉRGIO VAZ)

As duas epígrafes acima colocam em foco um novo modo de enunciação, vindo das periferias brasileiras, que reivindica, diríamos com êxito, sua autorrepresentação no campo da literatura brasileira contemporânea. As vozes de Ferréz e Sérgio Vaz, importantes nomes da gênese do movimento denominado Literatura Marginal, evidenciam o seu tom combativo, inscrito no “território contestado” da literatura brasileira (DALCASTAGNÉ, 2012), cujo maior alvo é o silenciamento secular a que foram submetidos aqueles que ocupam posições marginalizadas na sociedade brasileira. Neste ponto, Ferréz é bastante elucidativo ao explicitar que o foco foi mudado e que agora é o marginal que tira sua própria foto; elucidativo porque a representação dos excluídos nas letras brasileiras não é fenômeno novo<sup>12</sup>, a novidade reside no fato de agora ser o marginal quem assume o lugar de fala.

A emergência dessas vozes subalternizadas, as quais se autointitulam marginais “como uma forma de caracterizar sua produção e, principalmente, como resposta a uma interpelação identitária” (FARIA; PENNA; PATROCÍNIO, 2015, p. 20), que se apropriam dos recursos da chamada literatura brasileira e ao mesmo tempo afirma que “não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação” (2006, p. 3), traz consigo um conjunto de problemas que, como aponta Dalcastagné (2011), tem seu cerne na quebra de uma violenta hierarquia que legitima determinadas vozes na mesma medida em que deslegitima outras. Dito de outro modo, a voz autorizada no campo literário

---

<sup>12</sup> Cf. FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (Org.). **Modos da margem:** figurações da marginalidade na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015., sobretudo o texto de introdução, de autoria dos organizadores, “Modulações da margem” (p. 19-43), e “Jagunços, topologia, tipologia (Euclides e Rosa)” (p. 46-75), de João Camillo Penna.

brasileiro tradicionalmente é branca, masculina e pertencente a classes abastadas, daí o grande desconforto, para usar um termo eufemístico, causado pela ocupação desse lugar de privilégio por autores vindos de grupos sociais marginalizados.

Os efeitos dessa tomada de poder através da escrita são diversos e opostos; há tanto aqueles que buscam deslegitimar a escrita deste grupo, por exemplo, afirmando que se aproximam mais do relato ou do jornalismo do que do campo da Literatura (com L maiúsculo para acentuar uma visão hierarquizante), até aqueles que assumiram o desafio não somente de buscar compreender os movimentos internos destes escritos, como também se lançaram ao desafio de repensar inclusive o que vem a ser o literário e quais seriam os critérios de delimitação, legitimação ou exclusão deste campo. Esta pesquisa, vale deixar logo explícito, insere-se no segundo grupo e não pretende abordar vozes vindas das margens do campo literário brasileiro isoladamente, ou seja, não pretende fazer um estudo acerca da literatura marginal/periférica, pelo contrário, entende a dicção do autor marginal como legítima, juntamente com outras dentro do campo literário brasileiro, e busca, inclusive, explicitar e compreender as tensões geradas pela pluralidade de representações literárias vindas de diferentes espaços sociais.

Tal conflito ocorre porque, como aponta Dalcastagné (2012, posição 3125), “um campo é um espaço estruturado, hierarquizado, que possui um centro, posições intermediárias, uma periferia e um lado de fora”, e o campo literário brasileiro, como já apontado, sempre obedeceu a uma hierarquia que delegou a legitimação de fala àqueles que ocupam o lugar de centro, seja do ponto de vista geográfico, econômico ou étnico (sendo inegável a confluência entre os três elementos) – isso sem tratarmos aqui de questões relacionadas a gênero e orientação sexual. O prejuízo gerado por essa hegemonia enunciativa, ainda nos valendo de Dalcastagné (2012, posição 256), incide na questão da “diversidade de percepções de mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala”.<sup>13</sup> Nesta perspectiva, mesmo que se almeje uma pluralidade de representações, ou de pontos de vista, tal feito não é

---

<sup>13</sup> Esse prejuízo de que fala Dalcastagné extrapola questões relativas à representatividade no campo literário, podendo ser percebido no âmbito do pensamento acadêmico de modo geral. No conto “O pão e a revolução”, Ferréz indica o abismo entre a reflexão científica e seus desdobramentos na vida social. O narrador-observador do conto, não identificado nominalmente, dele apenas sabemos que é um escritor, observa a discussão entre dois universitários acerca do capitalismo e da revolução, motivada pelo pedido de um homem que lhe pagassem um pingado com pão com manteiga, que só é cessada com a intervenção do dono da padaria que dá ao homem o pão e o café e diz aos estudantes “– É o seguinte, seus doutorzinhos, eu trabalho aqui há vinte anos, todos vocês têm esses papos, esse homem tá nessa vida a todo esse tempo e quantas turmas já passaram aqui e essa tal de revolução não veio até hoje” (FERRÉZ, 2006, p. 77). Diante do desfecho da cena, o narrador declara: “Terminei o café. A faculdade da vida é mil grau” (FERRÉZ, 2006, p. 77).

alcançado, pois “do lado de fora da obra, não há contraponto, quer dizer, não há [não havia], no campo literário, uma pluralidade de perspectivas sociais” (DALCASTAGNÉ, 2012, posição 309).

Os ruídos causados por essas vozes antes silenciadas e que cada vez mais tomam para si a legitimidade de sua expressão podem ser observados de diversos ângulos e são causadores de deslocamentos diversos. A esta pesquisa interessa, particularmente, aquele que põe em foco certa representação da identidade nacional que, por mais que tenha passado por diferentes momentos e formulações representativas, ainda não havia encontrado o contraponto da pluralidade enunciativa. Em outras palavras, me interessa observar como, no campo da literatura brasileira contemporânea, a emergência de vozes silenciadas leva à contestação dos discursos hegemônicos, colocando em evidência novas identidades e, por conseguinte, forçando a revisão do modo como, ao longo de nossa história, discursos identitários foram sendo construídos e a que interesses respondiam. Dito isso, o movimento investigativo a que se presta esta pesquisa coaduna-se com a ideia bejaminiana de *pentear a história a contrapelo*, já que se propõe a trazer para o centro do debate aquilo que está camuflado no/pelo discurso hegemônico. Interessa-me vislumbrar, sobretudo, em que medida não apenas o silenciamento das vozes dos excluídos é estratégia de manutenção de poder, como também o é o silêncio das vozes legitimadas diante de questões fundamentais da sociabilidade brasileira. Assim sendo, a construção da representatividade identitária a partir do lugar do discurso hegemônico será o que penteari a contrapelo neste capítulo, sendo a exegese do discurso do autor marginal da literatura brasileira contemporânea o instrumento que auxiliará nesse movimento.

Nesta perspectiva, interessa-me pensar como a imagem identitária do Brasil foi construída, por quem foi construída e a que interesses responde. Uma resposta, ao menos para o segundo questionamento, já pode ser vislumbrada a partir das questões discutidas até aqui: se tradicionalmente a voz enunciativa na literatura brasileira emana a partir do centro, é deste lugar que determinada imagem identitária foi construída. Para fazer o contraponto a essa visão centralizadora, o livro de contos **Ninguém é inocente em São Paulo**, de Ferréz, servirá de escopo investigativo deste capítulo. A escolha deste *corpus* literário se justifica não apenas pelo lugar germinal que ocupa Ferréz na Literatura Marginal, mas, sobretudo, pelo modo como o autor constrói a voz narrativa e subverte os gêneros literários, provocando deslocamentos significativos não apenas para questões

identitárias, mas também o próprio jogo ficcional.<sup>14</sup> Vale ressaltar que o deslocamento do espaço ficcional não é característica exclusiva de **Ninguém é inocente em São Paulo**, mas uma problemática constante na obra do autor, o que já lhe rendeu, inclusive, uma ação judicial, na qual ocupou o banco do réu. Falarei mais sobre isso adiante.

**Ninguém é inocente em São Paulo** (citado, a partir daqui, como **Ninguém é inocente**), publicado em 2006, é o primeiro livro de contos de Ferréz. O livro é composto por 19 contos, sendo o primeiro deles, “Bula” (que remete a um gênero instrucional), o espaço em que o autor demarca para o leitor indicações para a leitura do conjunto da obra que se apresenta, ou seja, apresenta os “modos de usar” essa literatura e as advertências para seu consumo. Logo de início, Ferréz apresenta suas considerações acerca do conto que, a princípio, o colocaria em uma posição menor importância perante o romance – ao qual pertencem seus dois livros anteriores à obra aqui estudada, **Capão Pecado** (2000) e **Manual Prático do Ódio** (2003): “Contos pra mim sempre foram desabafos, tá ligado?”, “No fundo são amostras grátis. Começos de um romance que já nasceu fracassado.” (Ferréz, 2006, p. 9). Contudo, alerta o leitor que “Se lidos sem precaução, podem acarretar mais danos a um corpo já cansado, e a uma mente tumultuada” e, embora possam trazer alguma “alegria, ou talvez somente um leve sorriso”, tal sentimento não é compartilhado por quem escreve – “A não ser que sejam interpretados no cinema ou na televisão”, declara sarcasticamente.

As declarações ironicamente depreciativas que faz o autor acerca do que será encontrado na obra evidenciam logo de início a necessidade de um olhar atento para as armadilhas presentes no percurso da leitura. Seguindo esta pista, notamos de imediato que a depreciação do gênero conto não é mais opinião compartilhada pelo autor, se é que foi algum dia, uma vez que “os *achava* fáceis, por isso os *descartava*”, demonstrando com o uso do pretérito imperfeito que as ações destacadas eram habituais no passado. Isso é reforçado pela declaração de que “*Depois* a dificuldade apareceu, na hora de os prender em um livro” – o que já indica uma lógica que pauta a seleção de contos apresentada –, e que o conto “*Continua* sendo para mim uma forma de insultar rápido alguém ou contar uma pequena mentira”. A observação atenta dos marcadores temporais nos encaminha para a leitura de que houve uma mudança no estado das coisas e que as narrativas que se

---

<sup>14</sup> Refiro-me aqui, mais especificamente, ao embaralhamento promovido pelo autor ao se colocar na obra como voz narrativa e personagem (“O plano”, por exemplo), ou a sua fala interferir na voz narrativa, com a qual ele não se identifica (“Pegando um axé”), ou mesmo apresentar contos em que não se verifica a presença de narrador (“O problema é a cultura, rapaz”, dentre outros).

apresentam foram cuidadosamente selecionadas, talvez dentre outras que compartilhasse do objetivo mais imediato de “insultar alguém” ou “contar uma pequena mentira” e que, portanto, precisam também ser cuidadosamente analisadas.

Essa postura agressiva que apresenta a voz autoral ao afirmar que seus contos são maneiras de insultar alguém, é, segundo Jefferson Agostini Mello (2017) uma estratégia comum aos autores de periferia quanto à forma de seus discursos, não apenas no texto literário, mas também numa atitude performática, e tem um interlocutor específico. Nas palavras do crítico,

A violência com a qual o escritor periférico se dirige ao público branco intelectualizado não aparece apenas nos textos. Ela depende de um *espaço de interação*, de uma cena, e possui algo de teatral, ou melhor, de performático, uma performance agressiva [...] cujo substrato é a *ideia de revide*. (MELLO, 2016, p. 5288, grifos meus)

A afirmação do crítico apresenta uma verdade generalizante, ou pelo menos mais característica do início do movimento. Se é verdade que há um tom agressivo no discurso e na postura de um número significativo de autores associados à Literatura Marginal, isso não é característica comum a todos os autores, e se este tom é estratégia de revide, esta não é a única de que eles fazem uso. A esse respeito, chama atenção Allan da Rosa, em entrevista, ao ser questionado acerca das convergências e divergências de estratégias de que se valem os autores do movimento:

Acho que a princípio o movimento falava mais da parábélum e hoje está percebendo que é importante falar dos passarinhos. Natural. A espiral vai crescendo e a gente pode desconfiar das parábélum (sic) que a gente mesmo confeccionou, sabe?

**Tem um exemplo?**

Tem. Quando você ouve uma pessoa rimar quilombo e liberdade e na hora de construir a liberdade para além da palavra, que ergue outras escoras, essa pessoa não está presente. Outro momento é quando a gente também percebe, não por mim, percebe que isso vai sendo apropriado por banqueiros ou vereadores. Outro momento é quando a gente percebe que acabou de ler o texto, e foi muito louco você ler aquele texto, sabe que aquilo massageia seu coração, organiza sua luta e você abre a janela e vê a vala. Então eu acho que a gente vai desenvolver mais, o passarinho segurando a parábélum, ou a parábélum soltando o passarinho (ROSA, 2010 apud FARIA et al., 2010).

Ao se valer da metáfora escrita-parábélum e escrita-passarinho, sendo aquela combativa através do tom agressivo-revide, e esta combativa pelo viés do questionamento filosófico, mas não menos revidativa, o poeta aponta para uma diversidade de estratégias

dos autores do movimento e indica, inclusive, a possibilidade de associação de ambas posturas, criando uma terceira margem em que se desenvolve uma escrita parábélum-passarinho, sinal de maturação do movimento, para se alcançar o objetivo de seguir “escrevendo coisas que nunca foram escritas. E que se não fosse a gente hoje, não seriam escritas. Não estariam sendo escritas, ou estariam sendo escritas de uma forma estereotipada”, como ele mesmo esclarece (ROSA, 2010 apud FARIA et al., 2010). Pretendo demonstrar que o discurso tecido por Ferréz no *corpus* por hora analisado se situa nessa terceira margem.

Retomando **Ninguém é inocente**, observamos que o autor continua suas declarações e afirma que o desespero, provavelmente financeiro, foi o motivador de algumas das histórias por ele escritas, servindo, portanto, como um “bico que alguém ofereceu”, equiparando o trabalho da escrita a outro qualquer, tal qual pintar a casa de alguém por dinheiro, acrescentando que “os fazia melhor se alguém pagasse mais por isso”. Nesse ponto, Ferréz lança luz em uma faceta do fazer literário que comumente ocultada com o intuito de fazer valer uma imagem do escritor e do texto literário envoltos em certa aura, como se ambos fossem entidades apartadas de elementos de ordem extraliterária, ou seja, como se não fossem pertencentes a determinada realidade e não respondessem a interesses diversos, financeiros inclusive, e por vezes não muito nobres. Ao invés disso, reivindica a autenticidade do que fornece sua matéria literária, a realidade: “Mas de uma coisa tenho certeza, *todos foram tirados aqui de dentro*. Eles têm algo de bom, sempre nasceram rápido, de uma paulada só. A maioria é duro, desesperançado, porque assim *foi vivido ou imaginado*” (FERRÉZ, 2006, p. 9-10, grifos meus).

Essa marca de realismo e testemunho, característica na literatura marginal, constitui o que Faria, Penna e Patrocínio (2015, p. 19) chamaram de “realismo experiencial”. Para os críticos, o deslocando do que se convencionou como sendo realismo literário ocorre porque, ao expressarem o cotidiano das periferias urbanas, com as já referidas marcas do testemunho e da estética realista, o que esses autores apresentam “são experiências vividas, mesmo e sobretudo quando reconstruídas ficcionalmente”. Por outro lado, a ênfase na autenticidade da matéria literária pode ser lida como um recurso que confere legitimidade à voz que se projeta, dado que a mesma matéria literária, a periferia, seus moradores e seus dramas, ou os excluídos socialmente de forma geral, não é exclusiva desses autores.

Como aponta Dalcastagné (2011), o que se evidencia no cenário da literatura brasileira contemporânea a partir da produção literária de autores integrantes de grupos

sociais marginalizados reside no conceito de representação, o qual, segundo ela, embora sempre tenha sido um conceito capital dos estudos literários, “agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais” (DALCASTAGNÉ, 2011, posição 279). Daí a insistência na designação literatura marginal por grande parte dos autores integrantes desse grupo como uma marca identitária. A autora destaca que “um dos sentidos de representar é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo” (DALCASTAGNÉ, 2011, posição 279); na mesma medida, o caminho inverso, tomar a o lugar de fala e falar por si mesmo, também constitui um ato político.

A afirmação de Allan da Rosa, anteriormente mencionada – “A gente sabe que está escrevendo coisas que nunca foram escritas. E que se não fosse a gente hoje, não seriam escritas. Não estariam sendo escritas, *ou estariam sendo escritas de uma forma estereotipada*” (ROSA, 2010 apud FARIA et al., 2010) –, vai ao encontro do que destaca Dalcastagné (2011) acerca do conceito de representação e de Faria, Penna e Patrocínio (2015) acerca do “realismo experiencial”. Refletindo ainda sob tais aspectos, as considerações de Victor Hugo Adler Pereira em artigo intitulado “A criminalização da pobreza e a literatura da miséria” sobre a adaptação para o cinema do livro **Cidade de Deus**, de Paulo Lins, são bastante elucidativas do que fala da Rosa sobre a estereotipação. Segundo Pereira (2011), tal adaptação, ao apresentar uma imagem dos moradores de favelas como comprometidos, de forma generalizada, com a criminalidade, causou reação negativa nos moradores de Cidade de Deus quando assistiram ao filme de Fernando Meirelles –, segundo o crítico, isso

evidenciou um problema que se apresenta frequentemente na representação de espaços identificados com a exclusão social e a pobreza: a exploração do enfoque emocional que conduz à compaixão ou à rejeição radical, que transforma em espetáculo ou matéria de entretenimento as situações apresentadas (PEREIRA, 2011, p. 41).

Assim sendo, é para romper com os estereótipos e deslegitimar as vozes que o constroem que os autores marginais insistem em demarcar explicitamente seu lugar social e são enfáticos ao afirmar que “mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” e que “a Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”, como afirmam Ferréz e Sérgio Vaz nas epígrafes que abrem esse capítulo. As histórias apresentadas em **Ninguém é**

**inocente** são, portanto, como destaca Ferréz (2005), “trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de risos que roubei estão todos aí, histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo *país chamado periferia*” (FERRÉZ, 2005, p. 10, grifo nosso).

A declaração supracitada, além de corroborar as discussões sobre a marca do lugar de onde se fala feitas até aqui, chama especial atenção para a construção em destaque, segundo a qual a periferia constitui um país.

Em **Comunidades imaginadas**, o historiador Benedict Anderson (2008) investiga a gênese das nações e dos nacionalismos modernos. Segundo ele, toda nação constitui-se como uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. É uma comunidade porque independente de desigualdades intrínsecas ela é concebida como “uma profunda camaradagem horizontal”; imaginada porque os membros de uma nação jamais conhecerão a maioria dos seus companheiros, mesmo assim têm em mente uma ideia de comunhão entre eles; limitada porque possui fronteiras, ainda que elásticas; e soberana porque o conceito nasce no contexto do Iluminismo e traz consigo a ideia de liberdade. Assim sendo, ao evocar a imagem da periferia como um país, Ferréz coloca em relevo uma fissura na concepção de nação brasileira enquanto uma comunidade imaginada como homogênea. O autor demarca uma dissociação entre centro e periferia, cuja segregação espacial é bem evidente inclusive, cujas fronteiras são garantidas por comportamentos sociais muito bem definidos. No “país chamado periferia”, a experiência compartilhada por seus membros é uma realidade dura e desesperançada, como o próprio Ferréz evidencia. Tal comunidade, nas palavras de Sérgio Vaz, em seu “Manifesto da Antropofagia Periférica”, é uma comunidade unida “pelo amor, pela dor e pela cor” (VAZ, s/d, p 1).

Por outro lado, ao equiparar a periferia a um país, Ferréz vai além da explicitação das fronteiras entre centro e periferia, ele denuncia a falência de um projeto de construção do Brasil enquanto comunidade imaginada que compreenda todos os membros que a integram. Dito de outro modo, evidencia-se que os membros que compõem a comunidade imaginada brasileira não apresentam aquela camaradagem horizontal de que fala Benedict Anderson, sendo a cor (como explicita Sérgio Vaz) o elemento-chave que impede a consolidação da ideia de comunhão entre eles<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Essa questão será aprofundada em outro capítulo 4, “A inocência em Machado de Assis”.



Atualizando o conceito de “comunidade imaginada” de Anderson e o de “fátria”, utilizado por Maria Rita Kehl em “A fáttria órfã: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”, Carolina de Oliveira Barreto (2011) propõe um terceiro, “fáttria imaginada”. A “fáttria” constitui-se por um imaginário em torno do grupo a partir de relações horizontais, não hierarquizantes, que preveem contradições ao lado de divergências e, portanto, são dinâmicas. Essa horizontalidade é possível porque entre a voz enunciativa a partir da fáttria e seu público (leitor, no caso da literatura, ouvinte, no caso do rap) compartilham a mesma experiência de exclusão social e racial, a “comunhão entre os manos”. Assim como o estado-nação, objeto de investigação de Benedict Anderson, a “fáttria imaginada” possui fronteiras, porém simbólicas, igualmente elásticas, mas porosas, possibilitando a troca entre as várias “comunidades imaginadas”, extrapolando, inclusive, as fronteiras do estado-nação<sup>16</sup>. No lugar da soberania há, na “fáttria imaginada”, a polifonia, que permite a co-existência de discursos diferentes/divergentes sem, contudo, eleger um que seja dominante, rompendo, portanto, com a hierarquização e promovendo a interação, sem abandonar a postura crítica em relação à sociedade brasileira e suas relações de poder, traço comum nesses discursos vários. Nesta perspectiva, a identidade que emerge da “fáttria imaginada” ultrapassa as limitações daquela totalizante – por isso generalizante e excludente –, vinda da comunidade imaginada como estado-nação, e elege o fator cultural como agregador em detrimento do nacional, ou seja, faz com que no lugar de uma “identidade nacional” se afirme uma “identidade cultural”, nos termos em quem fala Stuart Hall (2011).

Pode-se dizer, portanto, que a ideia de Brasil como uma comunidade imaginada é falida, ao menos no âmbito da representação literária contemporânea – e me arriscaria a dizer também no âmbito político-social. Basta olharmos os diversos discursos separatistas recorrentes em momentos de crise política no país<sup>17</sup>. Assim sendo, pode-se afirmar que a ideia de uma identidade nacional homogênea, que paradoxalmente é construída sob a celebração da diversidade étnico-cultural do Brasil e do mito da democracia racial, não encontra confirmação no campo literário quando é colocado em cena o discurso de grupos sociais marginalizados. Isso implica dizer que a tentativa de construir uma identidade homogênea, racialmente conciliadora, nada mais é que um artifício para camuflar as

---

<sup>16</sup> Cf. SANTIAGO, Silvano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.

<sup>17</sup> Comentar aqui como a singularidade da manutenção da monarquia no Brasil após a independência está diretamente ligada ao interesse de manter a unidade territorial e como foram extinguidas as tentativas separatistas que surgiram em diversas regiões do país.

profundas desigualdades étnico-sociais no Brasil e colocar panos quentes sob a profunda violência que estrutura nossa sociedade, fruto de exploração colonial e da estruturação escravista e patriarcal. O que encontramos no lugar da comunhão é uma profunda dissociação entre o eu e o outro, percebido como uma alteridade absoluta, portanto, um inimigo. E este outro (as minorias étnicas e econômicas – negros, índios e pobres), no campo da representatividade literária, pela ausência de espaços legitimados para sua autorrepresentação, tiveram sua imagem, em grande parte, construída de maneira a levar à repulsa, ao horror, ao medo, ou até mesmo a compaixão, mas raras vezes a igualdade<sup>18</sup>.

A coletânea de histórias que se apresentam em **Ninguém é inocente**, portanto, têm como *locus* uma comunidade marcada pelo signo da exclusão e da dor, assim como pelo estigma da cor. Em outras palavras, são narrativas que tratam de parcela da população brasileira que sempre foi excluída não somente do acesso a bens materiais, mas, sobretudo, do processo de construção simbólica do país, e que agora toma a voz e evidencia as rasuras de nosso processo civilizatório. A evocação da periferia como uma comunidade imaginada implica, conseqüentemente, em mostrar quais são suas fronteiras, como foram construídas e em que medidas são transpostas, assim como faz urgente pensar qual é a identidade (ou identidades) que se constrói a partir dela e como essa identidade se choca com uma outra construída a partir do centro. São a estas questões que a leitura que farei do conjunto de contos de **Ninguém é inocente em São Paulo** procura responder. Para tanto, seguirei a voz narrativa, ou a ausência dela, nas histórias que compõem a coletânea. Atentos às pistas deixadas pelo autor de **Capão Pecado**, prosseguiremos à leitura dos textos que nos são apresentados.

## 2.1 Modos de usar

O conto-prefácio “Bula” torna evidente a necessidade de atenção ao ler a voz narrativa na coletânea que se apresenta. Atentos, portanto, a esse índice, podemos identificar os seguintes tipos de narrador presentes na obra: com o foco narrativo em

---

<sup>18</sup> Pode-se pensar que o processo de urbanização brasileiro – levado a cabo sem um planejamento efetivo – fez com que as grandes cidades se tornassem espaços cujas tensões sociais representam metonimicamente conflitos sociais e raciais intrínsecos à formação histórica do Brasil. Agrega-se a isso a inserção do país ao processo de globalização capitalista, também promovida à reverbria das particularidades internas, sem tentativas de resolução de questões relacionadas à desigualdade assim como ela própria. O surgimento das periferias está diretamente ligado a esse processo. O quadro que se desenha a partir dessas considerações é o de luta de todos contra todos, sendo o outro uma alteridade tão absoluta que somente a imagem de inimigo é a que lhe cabe. O conto “O outro”, de Rubem Fonseca, publicado em 1973 no livro **Feliz ano novo** bem ilustra esse processo.

primeira pessoa, há a predominância de narradores que designaremos como escritores, uma vez que ocupam ofícios ligados à produção discursiva – tais quais o rapper, de “Fábrica de fazer vilões”, o narrador-autor de “O plano”, o jornalista de “Pegou um axé” e o cão-escritor de “Buba e o muro social”, para citarmos alguns exemplos –; em terceira pessoa há narradores oniscientes, como em “Era uma vez” e observadores, como em “O pão e a revolução” e “O grande assalto”. Há ainda contos nos quais, na esteira do drama, não se apresentam voz narrativa, como em “Pega ela” e “O pobrema é a cintura, rapaz”. Começaremos com a leitura do conto “O plano”, que pensamos ser paradigmático para a compreensão da voz narrativa em Ferréz.

O conto “O plano” é estruturado em torno das reflexões que o narrador-escritor – numa clara correspondência entre voz narrativa e voz autoral – tece durante seu deslocamento do centro para a periferia usando o transporte coletivo. Logo de início, o narrador deixa explícita a saturação que tal deslocamento acarreta, afirmando ser ele mais cansativo que o próprio trabalho, “O esquema tá mil grau, meia-noite pego o ônibus, mó viagem de rolê pra voltar, o trampo nem cansa muito, o que mais condena o trabalhador é o transporte coletivo” (FERRÉZ, 2006, p. 15). O deslocamento é um traço recorrente no conjunto de contos que por ora analisamos e revelam a busca pela apropriação do espaço urbano e pela explicitação das fronteiras que delimitam periferia e centro, as quais são apreendidas pelo olhar de narradores de diferentes estratos sociais. O transporte coletivo, o meio pelo qual a maioria das personagens se desloca, é apresentado como um instrumento que só faz aumentar o desgaste e sofrimento daqueles que dele dependem. Tal imagem é bem metaforizada no conto que fecha a coletânea, “Terminal (nazista)”, em que os integrantes de uma longa fila para tomar o coletivo são comparados a judeus encaminhados para campos de concentração<sup>19</sup>.

Durante este incômodo deslocamento, o narrador-escritor traça o perfil dos seus companheiros e companheiras de viagem: há as mulheres com maquiagens pesadas que se contrastam com aquelas que trazem “cadernos no braço”, as guerreiras, na sua percepção; há os passageiros com deficiências físicas, “dois manos de cadeira de roda no final do Capelinha, um outro de muleta, um cego entra logo depois”, o que leva o narrador à indagação com efeito de constatação “essa porra é ou não uma guerra?”, e acrescenta:

---

<sup>19</sup> Não nos passou despercebido o desdobramento desta metáfora, em que a periferia tem como correspondente os campos de concentração nazistas, destinados ao extermínio de judeus e, por conseguinte, os moradores da periferia como grupo social a ser exterminado.

Os pés descalços, sujos como a mente da elite, o plano vai bem, todos resignados, cada um, uma sequela, chamados desgraçados, nunca têm no bolso o dobro de cinco, nunca passaram na rua da Confluência da Forquilha, e, se passaram, pararam, entraram nos apartamentos, fritaram rosbife, prepararam lindos pratos e em casa nem isso sonham em ter (FERRÉZ, 2006, p.15).

Como observa Faria (2015, p.1), o livro que estamos analisando “representa na obra de seu autor uma sensível mudança em relação ao foco temático privilegiado nos seus dois romances anteriores [**Capão Pecado** (2000) e **Manual Prático do Ódio** (2003)] e no olhar assumido pelos autores ligados à literatura marginal/periférica de modo geral”. Isso se dá pela apropriação do espaço urbano que pode ser observada no livro através do olhar e da presença da periferia. Nessa perspectiva, continua Faria (2015, p. 1)

Pode-se generalizar, sem erro, que Ferréz é um autor de narrativas urbanas, antes de periféricas (ou que a periferia, [...] é uma condição das cidades). Dessa forma, suas obras tomam a cidade não apenas como ambientes dos enredos, mas como elemento configurador da trama, condicionante das personagens e (por que não?) definidor de uma escrita.

Nesta perspectiva, ao se deslocar pelo espaço urbano, o narrador-autor revela a sua clara segregação espacial e social, uma segregação tácita, naturalizada por uma configuração social desigual e perversa em sua estruturação. Em consequência disso, há o lugar devido para aqueles que muitas vezes não têm o que comer, “não trazem mais que o dobro do cinco nos bolsos” e trabalham para aqueles que pagam por segurança privada e comem rosbife. Essa segregação, vale destacar, é mantida através da violência, como evidenciam a caracterização como um cenário de guerra e a “necessidade” de segurança reforçada por parte de determinado segmento social. Além disso, ela é fruto de um “plano”, para qual o narrador-escritor chama a atenção:

Não me admira que o plano funcione, os pensamentos são vadios, afinal, essa é a soma de tudo, quem? O rei do ponto? Esse tá sossegado, só contando o dinheiro. Informação? Não! O povo é leigo, não entende, então não complica, o assunto na favela aqui não vinga seu manual prático do ódio, só Casa dos Artistas, discutir na favela só se o Coríntias é campeão ou não.

Ao chamar a atenção para a existência de um plano e elencar as pautas de discussões da favela, as quais não contemplam “seu manual prático do ódio”, numa

referência clara à sua obra, Ferréz demonstra que o seu interlocutor imaginado, aquele a quem dirige seus insultos, não são aqueles que compartilham do mesmo espaço social que ele, mas sim quem detém sob seu domínio os meios de comunicação<sup>20</sup> – que podem ser entendidos de forma bastante ampla, desde a chamada “cultura de massa”, até o que para alguns seria “alta cultura”<sup>21</sup>, e todo o poder que isso confere. Esse poder, chamado de “poder simbólico” por Bourdieu (1989), é que garante a alienação, ou *consensus*, para continuar usando a terminologia do sociólogo francês; por isso, em um mundo em guerra, é o “Bambam do *Big Brother*” que consta na capa da revista. Para esse interlocutor, Ferréz declara, numa profunda lucidez e rebeldia:

Nada contra, sabe? Mas futebol não é arte, futebol é bola e homens correndo. Pra mim não pega nada, desculpa quem gosta disso mas é simples, é a regra da vida em simples lances, *eu quero mais, quero regras complicadas, quero traços que tragam uma época que talvez não vivi, mas que sinto, quero palavras que gerem vida*, desculpa aí, meu, mas eu não gosto disso aí, pra mim nunca vagou nada, nunca entendi, nunca participei, só sei que muitos de que gostei morreram por isso, mas nunca entendi por que morrer por isso.

E acrescenta:

E quer saber?  
NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO.  
Somos todos culpados.  
Culpados.  
Culpados também.

Ora, se o que está em questão são as complexas regras do jogo discursivo e todo o seu poder de manipular pautas de discussão e, com isso, manipular o imaginário e a compreensão acerca da configuração do real, Ferréz torna clara a sua posição: não vai participar de construções discursivas fáceis, estereotipadas e manipuladoras, ele quer regras complexas, tais quais as que regem o âmbito discursivo e, por consequência mantedoras da ordem, aquela mesma que segrega espaços, bens culturais e funções sociais de acordo com o poder aquisitivo, deixando claro que sua escrita, seu discurso, não é inocente, assim como não é nenhum outro, e que qualquer escolha feita por aqueles

<sup>20</sup> Vale lembrar aqui a epígrafe com que Ferréz abre o romance *Capão Pecado*: “‘Querido sistema’, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa.” (FERRÉZ, 2013, p. 11).

<sup>21</sup> Termos adotados com a intenção de explicitar uma comum hierarquia preconceituosa estabelecida quanto a produtos culturais, que não é por nós compartilhada, mas que serve, na prática, para segregar também aqueles que detém o capital financeiro e “cultural” daqueles que não têm capital financeiro e, por conseguinte “capital cultural”.

que detém o poder da fala carrega a culpa, seja ela da omissão, que mantém um estado de coisas interessado em fazer funcionar o plano, ou aquela que desnuda os complexos jogos de poder e, portanto, são entraves ao funcionamento do plano.

Esta relação entre escrita e culpa, literatura e crime, extrapolou, no caso de Ferréz, os limites das discussões no campo da crítica literária e virou caso de justiça, literalmente. Depois de publicar o conto “Pensamentos de um correria” na página de Opinião do jornal **A Folha de São Paulo**, “*em atenção (e não em resposta, esclareça-se)* a um artigo assinado pelo conhecido apresentador de televisão Hulk, que conclamava contra o relógio/joia que lhe fora roubado”, como bem evidencia Silvano Santiago (2015, p. 13, grifo meu), foi denunciado pelo Ministério Público de São Paulo por apologia ao crime. Em sua defesa, Ferréz declara: “[são] culpados todos os autores que li até hoje, como, por exemplo, Machado de Assis, Hesse, Gorki, Graciliano Ramos, etc. Afinal, fazer literatura é crime que todos nós cometemos juntos” (FERRÉZ, 2008 apud PATROCÍNIO, 2015, p. 478). Esse episódio, além de confirmar as afirmações da voz narrativa em “O plano”, jogam luz à complexidade do jogo de enunciação em Ferréz, reforçando a ausência de inocência por ele declarada no conto. Dito de outro modo, ao escolher o espaço de opinião de um jornal de grande circulação no país e publicar um texto ficcional que privilegia o ponto de vista do assaltante, que se “perguntava como alguém podia usar no braço algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada” (FERRÉZ, 2011 apud BARRETO, 2011, p. 90), tornando explícito o abismo social que separa as classes econômicas brasileiras, Ferréz embaralha os discursos referências e ficcionais, num lance de bastante consciência da ausência de culpa no ato da escrita não apenas literária, mas também a referencial. Nas palavras de Carolina Barreto, o autor

tensiona o lugar do texto de opinião, evidenciando que este é uma fictio, uma montagem, como o conto, a partir de determinado ponto de vista. Além disso, desestabiliza os objetivos da própria seção do jornal, pois ao escolher o conto, mostra que a ficção seria mais potente em trazer à tona as divergências e as diferenças nos comentários dos leitores, por parte das tensões entre experiência e linguagem e pelos diferentes níveis de referência do texto no mundo (BARRETO, 2011, p. 90).

Esse duplo movimento operado por Ferréz para o qual destaca Barreto, para além de demonstrar sua consciência de operação com a voz e a escrita ficcional, lança luz para o posicionamento ideológico que é inerente a todo e qualquer discurso, tido como ficcional ou não, inclusive daquele que emana a partir dos lugares

legitimados/legitimadores de discursos – sobretudo aqueles que se rogam como imparciais, como as grandes corporações comunicativas brasileiras, e seus imparcialmente bem-intencionados comunicadores (ironia). Os discursos que se projetam desse lugar, ao forjar uma imparcialidade, carrega a culpa da omissão que propicia a manutenção do abismo social narrado por Ferréz em “Relatos de um correria”, de que é sintoma a afetação dos leitores do jornal e a consequente ação do Ministério Público de São Paulo. Mas, sendo culpados todos aqueles que escrevem, vale ressaltar, apenas alguns são denunciados por essa culpa, o que mostra claramente como agem os “donos do poder”, que partem da presunção da culpa (não da inocência) de apenas alguns. Depois do episódio, declarou Ferréz em seu *blog*: “Agora cabe a mim, explicar a minha família, que um texto fez eu ganhar uma mancha na minha vida, e explicar também que outro texto (o do Luciano Huck) que disse que esperava a ajuda do Capitão Nascimento, fazendo alusão a justiceiros, sequer foi mencionado” (FERRÉZ, 2011 apud BARRETO, 2011, p. 90).

Retomando o conto “O plano” depois dessa breve digressão, chama a atenção a seguinte afirmação da voz narrativa:

Tô no buzão ainda e um maluco me encara, vai se foder, você é meu espelho, não vou quebrar meu reflexo, mas a maioria quebra, faz o que o sistema quer.

*Quem gera preconceito é só quem tem poder, um sem o outro não existe*, o ônibus balança que só a porra, tenho até desgosto de continuar a escrever, mas comigo o plano não funciona.

Numa correspondência clara entre o ato de escrever e tomada de poder, Ferréz avisa que tomou o lugar de fala e não vai renunciar a ele e, mais que isso, deixa claro que o discurso que se produz a partir de seu lugar de fala não é inocente, como não é nenhum outro, e que não está a serviço da manutenção do plano, pelo contrário, pretende obstruir seu funcionamento. Assim sendo, podemos eleger, a partir das reflexões até aqui tecidas, dois tipos de discurso que constroem o imaginário sobre o funcionamento da sociedade brasileira: aquele inocente, a serviço da manutenção de um poder que promove a desigualdade, o preconceito e a segregação; e aquele que nega a inocência, assume a culpa da escrita, e com isso evidencia e contesta essa ordem excludente.

Seguindo tal pressuposto, podemos estabelecer um traço de contiguidade entre inocência e violência, na medida em que uma postura inocente, no âmbito da escrita, como está sendo discutido aqui, promove a manutenção de uma ordem pautada na

violência da desigualdade e da segregação, as quais geram violências outras. A tomada do lugar de fala por aqueles que sempre estiveram fora dos espaços legitimados de produção discursiva e, junto a isso, a negação de um discurso inocente, explicitando toda a culpa que há por trás do ato de produzir discurso, nos faz constatar que a afirmação de certa inocência, ou a postura supostamente inocente ao escrever, é uma estratégia que busca encobrir uma estruturação social extremamente violenta (basta lembra a metáfora desenvolvida no conto “Terminal (nazista)”), que dá legitimação de fala a alguns e a outros não, que dá acesso a bens culturais diversificados a alguns e apenas a subprodutos televisivos como *Casa dos Artista* e *Big Brother* a outros, que a alguns dá rosbife e segurança particular, enquanto a outros resta um transporte coletivo precário e no máximo “o dobro de cinco no bolso”.

O plano do qual fala Ferréz, portanto, não está relacionado somente a elementos de ordem da organização da sociedade brasileira, de base colonial e escravista e, por consequência exploradora e excludente, e todos os elementos de ordem política e econômica que ao longo de nossa história mantêm essa realidade. O plano do qual fala o autor está diretamente vinculado ao campo discursivo e, por isso, configurador do imaginário. O campo do discurso não deixa de ser também um campo de guerra, em que forças sociais disputam a hegemonia discursiva. Esse discurso hegemônico, por muito tempo, legitimou uma imagem de Brasil inocente. Lembre-se da **Carta de Caminha**, sendo um dos promotores da dissimulação da violência em que se forjou a nação brasileira, e, com isso, colaborando para manutenção, não sem abalos, das bases de tal estrutura. Assim sendo, Ferréz explicita que dentre os instrumentos legitimadores da desigualdade, do preconceito e da exploração, está a literatura.

Tendo em vista a postura nada inocente com a qual se afina Ferréz, afirmada em “O plano”, podemos vislumbrar, a partir de outros dois contos de **Ninguém é inocente em São Paulo** como se configuram as vozes inocentes (na mesma medida em que é inocente a voz do famoso apresentador de tv aqui já mencionado) e como elas contribuem para o funcionamento do plano. Os contos em questão são “Pegando um axé” e “Buda e o muro social”, os quais apresentam narradores não originários da periferia e que, em movimentos opostos, um de depreciação, fruto do preconceito, e outro de valorização, porém romantizada, contribuem para a manutenção de uma imagem da periferia que só faz confirmar as expectativas criadas sob o “mito da marginalidade” e, por consequência, na legitimação da diferença e manutenção do *status quo*.



O narrador de “Pegando um axé” é um jornalista que trabalha no maior jornal do país, segundo nos informa, e que, em busca de emoção – e de uma matéria que possa ser desdobrada em uma pesquisa, que por sua vez pode ser transformada em um livro que seria publicado através de leis de incentivo à cultura – deixa a redação do jornal e se desloca até a periferia para entrevistar um grupo de *rap*. Em um discurso de autovalorização, logo no início do conto ele deixa explícita a sua concepção de meritocracia (para usarmos um termo tão em voga atualmente):

Minhas mãos estavam suadas.  
 O nervosismo sempre me acompanhou, desde a época do colégio.  
 Quem diria que fosse terminar a faculdade tão cedo?  
 E ninguém acreditava que aquele garoto acanhado fosse entrar no maior jornal do país.  
 Também as coisas não foram tão trabalhosas.  
 Uns telefonemas do meu pai e pronto.  
 Mas saiba que eu estudei pra caralho, viu?  
 Trabalhou a vida inteira no meio, nada mais justo que indicar o filho.

A naturalidade e justeza com que concebe sua fácil ascensão no meio jornalístico, vista como uma transmissão hereditária de posição social, revela também, através de um movimento de espelhamento, a sua concepção acerca da hereditarização da pobreza que, na lógica que se apresenta, é tão natural quanto a da riqueza. As marcas da diferença e da estereotipação são logo explicitadas quando chega a seu encontro um dos integrantes do grupo de *rap* que será entrevistado:

Bom, acho que é ele.  
 Preto com roupa larga, só pode ser.  
 E aí, tudo bem?  
 Tudo bem, rapaz, demorou um pouco.  
 É que o relógio da rua é de outro ritmo, tá ligado?  
 Sei.  
 Odiava aquele tipo de conversa, mas por uma matéria *a gente* até conversa com *eles*.

O uso de “agente” (nós) em oposição a “eles”, além de evidenciar o preconceito do narrador em questão deixa latente a ausência daquela ideia de fraternidade horizontal de que fala Benedict Andersen e expõe a fragilidade de discursos que afirmam uma “identidade nacional” homogênea. Por outro lado, a utilização de “eles” para se referir aos moradores da periferia reforça o caráter identitário que emerge a partir deste lugar, o que vai ao encontro da ideia de uma “fátria imaginada”. Logo em seguida, o narrador diz

que “eles são todos iguais”, que o que vê é uma “figura estranha”, que não para de falar, e acrescenta: “também, são 500 anos de pobreza” – o que joga luz sob a contingência histórica da exclusão social e do silenciamento secular dessas vozes, além de reconhecer uma identidade cultural dos integrantes da “fátria imaginada”.

Depois de uma enxurrada de declarações preconceituosas e de imaginar uma série de estratégias que poderia usar caso alguma situação imprevista – ou melhor, prevista pela lógica (pre)conceituosa acerca dos moradores da periferia – o acometesse e a sua “aventura” se transformasse em um “pesadelo”, ele conclui que o rapaz que o acompanha “não deve ser mau” (mas no geral são tidos como tal, como exemplifica bem o conto “Fábrica de fazer vilão”), já que foi indicado pela tia, cuja empregada é vizinha do rapaz.

A marca ideológica que se apresenta através do discurso do jornalista é aquela que através da manutenção de estereótipos e da deslegitimação do discurso dos marginalizados – “E no final esse pessoal do hip-hop acha que pode mudar as coisas. Não podem nem pagar a pensão pros filhos e querem mudar alguma coisa” –, pretende manter a lógica da dominação. Quanto a isso, ele é bem explícito: “Um dia eles acordam e notam que a coisa é assim mesmo. Pra uns terem muito, a maioria tem que se fuder sem nada”.

Ao chegar ao local combinado para a entrevista, o Bar do Zezinho, o jornalista se segura para não ir direto à série de perguntas previstas no *script* de espetacularização da periferia:

Eu já tinha as perguntas na ponta da língua.  
O que os policiais tanto procuram aqui?  
Por que eles agridem vocês?  
Eles discriminam vocês pela cor?  
Quem comanda o tráfico?

Perguntas, todas elas, para as quais o entrevistador tem as respostas, mas que sua repetição *ad infinitum* no campo da construção simbólica servem para a espetacularização que já havíamos mencionado, aquela que gera ora a repulsa, ora a compaixão, nunca a conscientização, menos ainda incitar qualquer possibilidade de transformação social. A ideia de que são ingênuos, faz com que o narrador controle sua ansiedade, pois *inocentes* que são, certamente abririam a boca.

É importante seguir mais de perto as declarações desse narrador, cuja voz representa o centro e, portanto, historicamente ocupou os espaços legitimados de construção discursiva. Sua concepção acerca da estruturação da sociedade em que não

apenas está incluído, mas sobre a qual (re)produz imagens, dado que é jornalista, já foi aclarada: não há nada que ser mudado, a uns cabem privilégios, a outros, a exploração. Além disso, a justificativa para a manutenção dessa estrutura está pautada na transmissão hereditária, da riqueza e da miséria, e na ingenuidade e violência daqueles que são explorados. Note-se, mais uma vez, a mútua configuração dos pares antagônicos inocência e violência.

A inocência (ingenuidade) que pressupõe ser característica dos marginalizados é, ao mesmo tempo, o elemento que faz com que abram a boca, que se exponham e contribuam para o funcionamento do plano – visto que as perguntas do jornalista só servem para confirmar estereótipos, como já mencionamos –, e o fator que os permite sonhar, e apenas isso, com a mudança das regras do jogo e da própria condição social, “E por trás daquela marra toda só tinha quatro meninos com um sonho. Ser um grupo de rap famoso”, comenta a voz autoral que, num tom afetivo, para não dizer paternalista, invade a narrativa para fazer contraponto à visão do narrador. Esse paternalismo logo choca-se com a outra, a que considera os marginalizados violentos. Quando um menino sobe para o andar de cima do bar, onde está sendo concedida a entrevista, levando um facão nas mãos, a certeza de que aquele lugar era um reduto de criminosos fez com que a hipótese de um sequestro seguido de assassinato, do qual seria a próxima vítima, fosse a única que vislumbrasse o entrevistador. É essa certeza cega que leva ao desfecho cômico do conto: ao acordar de um longo desmaio, em decorrência do medo, o jornalista descobre que o que estava havendo no bar era a partilha de um boi comprado pela comunidade.

Tanto imagem da inocência quanto da violência associadas aos grupos marginalizados respondem igualmente a um ideal de dominação. Se são essencialmente inocentes, ingênuos, logo não podem falar por si e, se o fazem, não devem ser levados a sério – ou se o são, correm o risco de serem processados (!); por outro lado, vistos como essencialmente violentos, devem ser reprimidos e eliminados o quanto antes, pois são criminosos iminentes, como demonstra a fala de um policial no conto “Fábrica de fazer vilão”, enquanto “dá batida” em um bar de periferia por enxergar o lugar suspeito, uma vez ocupado apenas por pretos,: “Vamos, porra, vamos falando, *por que aqui só tem preto?*”, e acrescenta, ao se justificar diante da hesitação de um subalterno seu em cumprir a ordem de aleatoriamente dar um tiro em um deles, “Ah! Mas se eles te pegam na rua, comem sua mulher, roubam seu filho sem dó.” (FERRÉZ, 2015, p. 60).

Essa presunção de culpa é a mesma que move o porteiro do conto “Solar dos príncipes”, de Marcelino Freire (2008), quando vê “quatro negros e uma negra” parados

na porta do prédio onde trabalha dizendo que fariam um filme: “Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia a dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar. O prédio tem gerente de banco, médico, advogado. Menos o síndico, o síndico nunca está” (FREIRE, 2008, p. 23). O pânico do porteiro somente aumenta diante da insistência do grupo em entrar no prédio, o que o leva a interfonar para diversos apartamentos avisando que estava sendo assaltado, embora o grupo não tenha passado nem do primeiro portão do edifício. Além de dar o aviso de assalto, o porteiro, movido pelo medo, distorce todas as palavras dos integrantes do grupo, percebendo a evidência de assalto a todo momento:

– Viemos gravar um longa-metragem.  
 – Metra o quê?  
 Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordeste é homem. Porteiro é homem ou não é homem? [...] (FREIRE, 2018, p. 24).

O desfecho do conto indica a chegada da polícia, deixando implícito o desfecho da história narrada, com o grupo de cineastas do Morro do Pavão sendo levados para a delegacia onde, muito provavelmente, teriam alguma culpa comprovada.

O conto de Marcelino Freire, visto em paralelo com “Pegando um axé”, bem demonstra a intransitividade das relações que se estabelecem entre centro e periferia. A presença dos moradores da periferia no centro é tolerada somente enquanto mão de obra – são os seguranças, os cozinheiros e a empregada doméstica de que fala Ferréz em “O plano” e “Pegando um axé”, ou o porteiro, de que fala Marcelino Freire em “Solar dos príncipes”. O olhar investigativo, curioso de saber como se vive do lado oposto de seu estrato social só é admitido quando o olhar parte do centro, como exemplifica o movimento do jornalista de “Pegando um axé” ou as declarações dos personagens de Marcelino Freire: “O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola” (FREIRE, 2008, p. 25). Quando a mirada parte do lado oposto, ou seja, da periferia para o centro, a curiosidade transforma-se em caso de polícia, uma vez que a presença da periferia no centro, se não for enquanto mão de obra, é tomada como ameaça. As palavras do porteiro de “Solar dos príncipes” deixa clara essa percepção, quando descobre que o grupo que a ele se apresenta pretende filmar o domingo

de seus padrões: “Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia a dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar” (FREIRE, 2008, p. 23).

Porém, não é somente a representação da periferia como um espaço de violência e de seus moradores como criminosos potenciais que se verifica a partir do discurso do centro. Há outra, idealizante, mas não menos estereotipada, que pode ser demonstrada a partir do conto “Buba e o muro social”. Mas, antes de abordar esta perspectiva, vale retomar as ideias centrais que vêm conduzindo minha análise até aqui afim de apresentar sua unidade.

O que venho buscando demonstrar neste capítulo é que a emergência de vozes tradicionalmente silenciadas em espaços legitimados do saber veem provocando deslocamentos diversos no cenário literário brasileiro contemporâneo tensionando o discurso hegemônico. Esse novo cenário é consequência de uma variedade de pontos de vista a partir de fora do espaço legitimado de representação, fato inédito em nossas letras. As implicações dessa pluralidade de pontos de vista são diversas, e venho me atentando para aquelas que têm ecos na representação identitária. Para tanto, procurei demonstrar, através da leitura dos contos “O plano” e “Pegando um axé”, que a voz enunciativa a partir das periferias urbanas, embora plurais, convergentes e divergentes, como bem demonstrou Barreto (2011) a partir da concepção de “fátia imaginada”, não perdem de vista a postura crítica em relação à sociedade brasileira e suas relações de poder.

A hegemonia discursiva é uma estratégia de dominação, uma vez que é através dos sistemas simbólicos que se projetam ideologias. Dito de outro modo, cabe aos sistemas simbólicos, do qual faz parte a literatura, a construção de sentido para o mundo social, promovendo, portanto, ou a sustentação da ordem social, ou sua contestação. Estando estes sistemas em poder apenas de classes dominantes, é natural esperar que seja a projeção da ordem social percebida deste lugar que figure nas obras, pois, como aponta Bourdieu (1989, p. 11)

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”.

É por isso que o discurso contra-hegemônico que se projeta a partir dos autores da literatura marginal são tão potentes no desnudamento das forças de poder em que estão envolvidos os discursos hegemônicos. Foi tendo em vista estas forças que procurei lançar luz sob a negação da inocência que faz Ferréz e seu consequente desnudamento da culpa inerente ao ofício de produzir discurso, sobretudo aquele que tem em vista a representação identitária, cultural e social.

Assim sendo, a partir de uma escrita nada inocente, Ferréz faz uso da mesma estratégia dos produtores do discurso hegemônico, a generalização, para demonstrar como a partir daquele lugar se configura uma série de representações sobre a periferia e seus moradores, cujo motor ideológico é a justificação da exclusão dessa parcela social e, consequente, sua dominação e/ou extinção. Ou seja, ao escolher um narrador-personagem que tem a produção discursiva como profissão (o jornalista de “Pegando um axé”), cujo preconceito de classe é evidente, Ferréz parece querer dizer que a representação da margem e dos marginalizados enunciada por esta voz é igualmente carregada de preconceito e, portanto, contribui para o funcionamento do plano de manutenção da violência simbólica, ou seja, da dominação de uma classe por outra.

Evidenciar as generalizações sobre a periferia e seus moradores a partir da percepção de um narrador morador do centro, o jornalista, incorre também em generalizações. Ou seja, é generalizando o discurso que se constrói a partir do centro sobre a periferia que Ferréz demonstra que ele é generalizante. Assim sendo, pode-se dizer que ao autor de **Ninguém é inocente** interessa mostrar o discurso do senso comum, que circula neste espaço, que é fruto da construção simbólica promovida pelos detentores dos instrumentos de sua criação, legitimação e difusão. Porém, essa estratégia poderia levar o autor a cair na mesma armadilha que ele procura denunciar. Melhor dizendo, na mesma medida em que torna clara a estereotipação da periferia a partir do olhar do centro, corre-se o risco de criar outra, a partir de dentro, ou seja, quando a periferia olha para si mesma, que seja idealizante. Isso colocaria o mesmo discurso que não se quer inocente se construindo como tal. É pensando neste aspecto que os contos de **Ninguém é inocente** nos quais não há presença de um narrador, uma vez que são estruturados dialogicamente, podem ser tomados como estratégias do autor para representar nuances diferentes do espaço social de onde fala sem as interferências que juízos de valor de uma voz narrativa podem produzir. Assim sendo, pode-se pensar a presença dessas narrativas no conjunto da obra como uma estratégia de que se vale o autor para promover uma representação

mais complexa de uma realidade que é também complexa. Os contos “Pega ela” e “No vaga” servem bem para o que quero demonstrar.

Em “Pega ela” é apresentada uma realidade comum nos espaços marginalizados dos grandes centros urbanos brasileiros: a manutenção da ordem a partir de uma espécie de lei de talião que funciona paralelamente às leis do Estado, ou até mesmo em seu lugar, uma vez que a ausência do Estado nesses lugares é um fato. O enredo consiste no acerto de contas entre envolvidos em um caso de adultério em que os traidores, segundo o “código” vigente, devem morrer. Lipo se envolve com Suzana, a mulher de um personagem cujo nome não é revelado. Sua sentença deve ser executada pelas mãos de Alemão, um amigo de anos. Fiel ao “código” da espécie de irmandade de que fazem parte – a todo momento os personagens referem-se uns aos outros como irmãos – Alemão exige do marido traído a execução de Suzana, mesmo ela estando grávida, e ainda adverte: “Foda-se, de repente nem é seu, cê sabe o código, se não pegar, a gente pega vocês.” (FÉRREZ, 2006, 11),

Em “No vaga”, duas personagens conversam sobre uma série de supostas oportunidades de trabalho que nada mais são do que maneiras de ludibriar e explorar aqueles que não têm mais que o “dobro de cinco no bolso”. Quanto a essa realidade as personagens parecem manter, a princípio, uma postura crítica:

Não sei por que tem gente que ainda cai nisso.  
Desespero, eu acho.  
É mesmo, o povo chega até a fazer colar.  
E quem compra colar da favela, Meu Deus?  
Que nem as antenas parabólicas.  
Quem caiu nessa?  
O Zinho, lá da Rua 10, vendeu meia dúzia, não ganhou nem do sal.  
Tô falando, depois eles anunciam que tem muita vaga.  
Tem vaga pra ser explorado. (FÉRREZ, 2006, p. 36)

Porém, o desfecho do conto demonstra o tamanho da inocência dessa gente (que a de Adão não podia ser maior, lembrando as palavras de Caminha), que mesmo após denunciar o golpe por trás da oportunidade de emprego é vítima dele:

É mesmo, agora amanhã eu vou ver um bom.  
Qual é?  
É um plano dentário, se vender três, o emprego é seu.  
Nossa! Não tem como me envolver?  
Só se você quiser compra um meu.  
E quanto é? (FÉRREZ, 2006, p. 36)

“Pega ela” apresenta o submundo do crime organizado e sua consequente violência, realidade verificável nas periferias de modo geral, mas não exclusividade delas, o que gera uma percepção sobre esse espaço como de violência generalizada, impossibilitando conceber qualquer tipo de sociabilidade que seja comunitária, como aquela que será depreendida pelo olhar do cão-narrador de “Buba e o muro social”, que abordarei mais à frente. Já “No vaga”, tratada da realidade do desemprego, da falta de oportunidade a que estão submetidos os moradores da favela e como isso é usado por aproveitadores que lucram com a miséria e o sonho de ascensão dos excluídos. A ausência da voz narrativa, nos dois casos, tem como efeito a apresentação dessas realidades sem concepções ou julgamentos uma voz narrativa eventualmente poderia incorrer. Desse modo, a violência dos atos dos personagens de “Pega ela” e a ingenuidade dos personagens de “No vaga” são percebidas através das atitudes e falas das próprias personagens, cabe ao leitor tecer, por sua conta e risco, quaisquer reflexões. Assim, debita-se na conta do autor apenas o recorte da realidade social a ser narrado, o que por si só já não é pouco, sem o ônus da estereotipação.

Por outro lado, como afirmei anteriormente, não é somente a estereotipação da periferia e de seus moradores como violentos que pode ser encontrada nas representações a partir do discurso hegemônico. Há outra que procura enfatizar o caráter comunitário, quase idílico, que supostamente pautaria as relações sociais naquele espaço. Contudo, tal olhar, como apontou Pereira (2011), já citado aqui, também é generalizante, reforça expectativas e procura levar à compaixão, e não despertar críticas e reflexões que vislumbrem possibilidades de mudança. Essa nuance da representação da sociabilidade nos espaços periféricos é tratada por Ferréz no conto “Buba e o muro social”, cujo narrador, um cão-escritor, desloca-se do centro para a periferia.

Buba, um cão bem-nascido, com *pedigree* (um Basset Hound), é vendido por seu dono, Moza – um cara legal que vivia saindo à noite para ir a baladas –, para um “cara muito mal-encarado”, que o levou para sua nova casa em um fusca, o qual dirigia “mal pra cacete”. A vida de Buba com seu primeiro proprietário, repleta de luxos, evidencia o lugar social em que estava inserido:

Eu tinha até muitas coisas legais para brincar, um ursinho de pelúcia que eu sempre mordía pela manhã e durante o resto do dia.



Também corria para comer ração que vinha sempre macia, pois meu dono a mergulhava em água morna, eu também ficava fingindo que estava guardando o portão” (FERRÉZ, 2006, p. 41).

O olhar ingênuo do cão-narrador, que por ser ingênuo apenas fica vislumbrado com as novidades que vê, sem tecer quaisquer reflexões sobre elas, em trânsito do centro para a periferia vai explicitando as profundas diferenças entre esses dois espaços:

Cara, você não imagina o medo que me deu, eu fui saindo de perto *daqueles prédios bonitos e umas casas grandes de cachorro foram aparecendo*. Nossa! Parecia que eu estava indo para uma terra de gigantes, fiquei imaginando o tamanho que eles mediam, mas depois me espantei quando vi gente saindo daquelas casas, depois os cachorros que conheci na rua me explicaram que *eu estava entrando numa favela* (FERRÉZ, 2006, p. 42, grifo meu).

A mudança de espaço social gera consequências para a vida de Buba, que não tem mais “banhos no veterinário” e “ração gostosa e úmida”. A nova casa em que mora é também lugar em que seu dono trabalha: “Ele fica o dia todo em frente a uma espécie de televisão e fica mexendo os dedos. Já ouvi dizer que ele é escritor, mas nunca conseguir ler o que ele escreve” (FERRÉZ, 2016, p. 43). Contudo, a transformação que mais o impressiona é não precisar fingir estar vigiando o portão, “porque não precisa, é todo mundo conhecido e fica entrando gente o dia inteiro” (FERRÉZ, 2006, p. 43).

A nova realidade apresenta a Buba um universo totalmente desconhecido por ele, sendo os cachorros da rua, seus novos vizinhos, seus guias na aventura da descoberta. São eles que informam que agora ele é um morador de favela, que revelam que os bichinhos com os quais quis brincar durante uma enchente eram ratos e, portanto, deveria ficar longe deles. São eles também, os vira-latas, seu exemplo de vitória e modelo para superar as saudades de seu antigo ursinho. Assim sendo, mesmo perdendo luxos, Buba não sente tristeza ou vontade de retornar à sua origem, apenas certa nostalgia, pois no lugar dos bens materiais tem, na nova realidade, relações de amizade, que reforçam a ideia de uma vivência comunitária, além dos carinhos e olhar de ternura de seu novo dono – que já não é mais descrito, depois que Buba o conhece na intimidade, como aquele “cara muito mal-encarado”.

Esse lugar quase idílico em que Buba passa a viver, embora acometido por sérios problemas de infraestrutura (seus habitantes moram no que parece casas de cachorros gigantes e há enchentes toda vez que chove), torna-se aprazível na medida em que conserva relações fraternas, não somente entre cães, mas entre humanos, pois como ao

próprio Buba observa, “Eles bebem café e conversam durante horas”, e possibilita o contato com uma natureza da qual o centro com seus grandes prédios é totalmente apartado: “eu fico esperando a noite chegar, pois no prédio em que eu morava eu não via umas luzinhas no céu, e aqui eu consigo ver. E de vez em quando, aparece uma bola prateada muito bonita. Eu adoro viver aqui. *O céu é azul e não cinza como lá*” (FERRÉZ, 2006, p, 43). A intertextualidade com os saudosos versos de Gonçalves Dias, incorporados ao hino nacional, é evidente na fala do cão e possibilita associar a descrição idealizada da favela com aquela de Brasil percebida na “Canção do exílio”. Esse movimento que faz Ferréz merecer ser observado mais de perto.

Ao escolher dar voz a um cão-escritor, que por sua condição de cão desconhece o complexo jogo de poder e dominação das relações sociais humanas (vale lembrar que embora seja escritor, Buba é incapaz de ler o que o seu dono, também escritor, escreve), de que a segregação espacial que testemunha é apenas um aspecto, Ferréz critica o outro tipo de representação da periferia a partir do discurso hegemônico: aquele que idealiza um espaço social que, a despeito dos sérios problemas estruturais e econômicos, ainda apresentaria uma sociabilidade pautada na fraternidade/camaradagem entre seus pares, configurando-se, portanto, como uma nostálgica comunidade que não encontra correspondência nos espaços centrais das grandes cidades<sup>22</sup>, tema bastante recorrente na tradição da vertente urbana da literatura brasileira.

Contudo, a evocação intertextual de Gonçalves Dias projeta a crítica de Ferréz para além dos limites da literatura urbana. Este movimento intertextual permite colocar o discurso inocente de Buba, o cão-narrador, como análogo de outro, do qual Gonçalves Dias seria integrante; ou seja, a intertextualidade promove um diálogo com uma tradição da literatura brasileira comprometida com a construção da ideia de nação, isto é, uma tradição literária que busca construir uma imagem de Brasil como uma comunidade imaginada. A exaltação da beleza natural e de uma sociabilidade feliz (“Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores.”), ao ser retomada por Buba é colocada como fruto de uma percepção inocente, possível apenas se vinda de um ser igualmente inocente, como é o cachorro, caso contrário, só pode servir para camuflar a profunda fenda que separa a construção da

---

<sup>22</sup> Esse tom nostálgico pode ser observado através da fala de Mandrake, importante personagem de Rubem Fonseca que, em **A grande arte**, por ocasião de uma viagem ao interior do país, declara: “Apesar da hora ainda havia gente nas ruas. A chuva passara e os comerciantes e suas famílias sentavam-se a conversar na porta das lojas em cujos fundos, ou sobrados, moravam. No Rio de Janeiro antigamente era assim, pensei, lamentando não ter conhecido a cidade naquele tempo” (FONSECA, 2008, p. 125).

imagem do Brasil e a configuração social que realmente se verifica: aquela marcada por profundas desigualdades sociais, segregação e preconceito.

Ao evocar para o jogo intertextual a dicção de Gonçalves Dias, e com ele o ideário romântico, o qual pensa a nação no marco histórico de sua gênese, a “Independência”, Ferréz expande sua crítica do modo como é engendrada a representação da periferia e de seus moradores – a partir de vozes externas a este espaço, e a que interesses responde esse modo de representar –, e toca na construção da certa identidade nacional, oriunda do mesmo lugar discursivo, o hegemônico, do qual estamos tratando ao longo desta pesquisa. Este movimento, faz emergir à superfície o estratagema ideológico de que é carregado tal discurso.

Seguindo essa lógica, pode-se dizer que as representações ufanistas do Brasil e de seu povo, da qual faz parte a dicção de Gonçalves Dias, constituem-se como inocentes na medida em que, ufanistas que são, dedicam-se apenas ao enaltecimento de aspectos tidos como positivos do povo e da nação. A exaltação da natureza brasileira e a heroicização do indígena, traços marcantes do ideário romântico, portanto, significam a escolha por uma construção simbólica que optou por ignorar uma estruturação social fortemente violenta, na qual se verifica a exploração predatória da natureza, o extermínio indígena e a escravização do negro. Assim sendo, esse tipo de construção discursiva, a inocente, carrega a culpa da omissão e, como consequência, corrobora a manutenção da dominação, da exploração e da segregação e do extermínio do outro.

A postura com a qual se alinha Ferréz, a que se declara culpada, busca evidenciar os mecanismos de legitimação e manutenção do poder. Ao elencar a construção discursiva como um desses mecanismo e jogar luz sobre o aspecto ideológico que a subjaz, o autor não apenas desnuda como se constrói o imaginário sobre a periferia a partir do discurso hegemônico, mas também evidencia a necessidade de se pensar como esse mesmo discurso construiu uma imagem de Brasil que busca apagar toda a violência que forjou sua existência. Porém, como aponta Bourdieu (1989, p. 8), o poder simbólico “só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”, o que demonstra a complexidade dessa estruturação do poder. É nesta perspectiva que podemos ler a declaração de Ferréz de que somos “todos culpados”. Atento a esse aspecto, Ferréz ressalta em “O plano” que muitos dos seus pares são cúmplices na manutenção do plano: “Tô no buzão ainda e um maluco me encara, vai se foder, você é meu espelho, não vou quebrar meu reflexo, mas a maioria quebra, faz o que o sistema quer” (FERRÉZ, 2006, p. 17).

Tendo em vista esse deslocamento que Ferréz promove a partir de seus contos-insultos, pode-se pensar as narrativas de **Ninguém é inocente** como representativas daquela terceira margem que mencionei no início deste capítulo, a parábélum-passarinho. Se contos são, para o autor, uma maneira rápida de insultar alguém, eles são, portanto, armas de combate. O inimigo a ser combatido é a estereotipação e o silenciamento das vozes marginalizadas e, obviamente, os seus promotores, sendo, portanto, a construção discursiva o campo em que se trava o combate. Porém, as narrativas que se apresentam ultrapassam o nível do embate/combate e promovem uma série de desnudamentos que a colocam no âmbito da escrita passarinho. Elas explicitam a estereotipação da margem e dos marginalizados e a violência que isso significa; explicita a que interesses essa estereotipação responde; explicita a complexidade do campo discursivo e a disputa entre as forças que o integram e, o que é o mais importante, força a revisão de discursos já consolidados sob a urgência de evidenciar sua contingência ideológica e as suas consequências na conjuntura social.

### 3 José de Alencar e Taunay: configurações da ideologia da inocência no século XIX

“[...] o fidalgo com a sua lealdade e o cavalheirismo apreciava o caráter de Peri, e via nele embora selvagem, um homem de sentimentos nobres e de alma grande” (ALENCAR, 1999, 157).

“Nós estamos em guerra. Eu não sei por que você tá me olhando com essa cara tão simpática. Nós estamos em guerra, o seu mundo e o meu mundo tão em guerra, os nossos mundos todos tão em guerra. A falsificação ideológica que sugere que nós temos paz é pra gente continuar mantendo a coisa funcionando. Num tem paz em lugar nenhum, é guerra em todos os lugares o tempo todo” (KRENAK, 2019).

Quando em 1857 o reduzido público letrado do Brasil do Segundo Reinado se emocionava com o enlace amoroso entre Cecília e Peri – este último capaz dos mais ousados e sobre-humanos atos heroicos em razão da devoção por sua senhora – o processo de colonização portuguesa na América, iniciado no século XVI, havia dizimado cerca de 90% da população indígena do território sob seu domínio<sup>23</sup>.

Publicado no **Diário do Rio de Janeiro**, **O guarani** é o romance que projeta Alencar ao posto de destaque nas letras de seu tempo e firma o tratamento do indianismo na prosa romântica brasileira. Porém, o reconhecimento do indígena pelo colonizador europeu como “um homem de sentimentos nobres e de alma grande”, como sugere o narrador alencariano na epígrafe que abre este capítulo, parece não condizer com uma outra realidade, explicitada pela fala de Ailton Krenak – um dos mais importantes líderes indígenas brasileiros da atualidade –: a condição de guerra entre dois mundos, o europeu e o indígena, desde o primeiro século da colonização até os dias de hoje.

Os números não negam o que afirma Krenak e colocam sob suspeita a narrativa apresentada por Alencar. Se no século XIX, quando escreve o romancista, estimava-se que cerca de 9,14% da população brasileira fosse composta por indígenas, nos anos 2000 esta estimativa é reduzida a 0,20%<sup>24</sup>. E, mais que explicitar a condição bélica em que o extermínio da população indígena é posto em curso, Ailton Krenak lança luz ao que chama de “falsificação ideológica”, mecanismo através do qual forja-se a aparência de

---

<sup>23</sup> Dados apontados por Marta Maria Azevedo. A pesquisadora do Núcleo de População (Nepo) da Unicamp e do Instituto Socioambiental embasou-se em levantamentos da Fundação Nacional do Índio (Funai), que estima uma população de 5 milhões de indígenas em 1500, contra 360 mil em 1825 – 9,14% da população total. Cf. Azevedo (2008).

<sup>24</sup>Cf. Azevedo (2008). Segundo dados do censo de 2010, o último realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população total de brasileiros é de 190,7 milhões, destes, 896,9 mil, ou seja, 0,47% da população total, corresponde à população indígena. Dados disponíveis em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-poblacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia>>. Acesso em: 16 jul. 2019.

paz que “mantém a coisa funcionando”, ou seja, que mantém o extermínio do mundo indígena promovido pelo colonialismo (MIGNOLO, 2011).

A declaração Krenak é análoga à de Ferréz em “Ninguém é inocente em São Paulo” – conto analisado no capítulo anterior –, no qual o autor marginal lança luz sobre o uso da alienação e da violência como mecanismos de manutenção do funcionamento do que denomina de “o plano”. Este, por sua vez, além de gerar a segregação social e territorial, promove o extermínio da população pobre – acrescenta-se: majoritariamente negra –, que vive nas periferias das cidades brasileiras, evidenciando que a manutenção do *modus operandi* do colonialismo ainda vigora no Brasil.

Embora, à primeira vista, Krenak e Ferréz indiquem estratégias ideológicas diferentes postas em uso para que se mantenha a marginalização e o extermínio de determinados grupos étnico-sociais no Brasil – em Krenak, a paz como dissimuladora da violência, em Ferréz, a explicitação da violência como estratégia fundamental para a segregação e o extermínio de grupos marginalizados –, o ponto em que ambos tocam é o mesmo: a ausência de ruptura com a prática colonialista na sociedade brasileira.

A contestação das noções de identidade e de nação pelos “deserdados da modernidade” – designação de Walter Mignolo (2011) para as minorias sociais, as quais sofreram com a tentativa de silenciamento de suas vozes durante séculos – coloca sob suspeita, o discurso que buscou representar uma imagem de Brasil como uma “comunidade imaginada” homogênea e horizontal. Além disso, explicita que a equidade e a paz social estiveram longe de ser o horizonte dos *donos do poder* na construção da sociedade brasileira após a emancipação política no século XIX.

Desta forma, vistas em perspectiva, a negação da paz por Krenak e a negação da inocência por Ferréz significam a recusa em pactuar com o mesmo estrategema ideológico que, sob a bandeira da conciliação, busca camuflar a violência inerente ao processo de colonização e, posteriormente, um projeto de nação que não pretendeu enfrentar seu passado colonial com olhos críticos, menos ainda implodir as bases colonialistas e escravocratas sob as quais foi erigido.

Tendo em vista o que foi dito, parece ser primordial o retorno ao projeto literário nacionalista do Romantismo brasileiro, na medida em que o objeto fundamental desta pesquisa é o discurso literário, e neste campo foram os românticos que se incumbiram de dar os matizes da nação que acabava de se emancipar na segunda década do oitocentos e buscava, neste ínterim, por sua singularidade no concerto das nações ocidentais. Das penas que buscaram desenhar a nação, é a do autor de **O guarani** a que, não sem

restrições, se firmou canônica no que se refere à formação de uma literatura que se pretendeu brasileira e construtora da identidade nacional. Por isso, neste capítulo, pretende-se revisitar a obra de Alencar, sobretudo **Iracema**, buscando demonstrar o (re)nascimento<sup>25</sup> de uma “ideologia da inocência”, a qual forja discursivamente o contexto de paz a que se refere Krenak e que é negada por Ferréz. Tal ideologia, como se vem afirmando ao longo deste trabalho, responde ao interesse de camuflar a violência inculcada na formação histórico-social brasileira desde o processo de colonização.

Assim sendo, na esteira do que afirma Doris Sommer (2004), intenta-se demonstrar que o projeto literário nacionalista de Alencar desenvolveu-se de maneira alinhada ao projeto político conciliador posto em prática no Segundo Reinado e que, portanto, incorpora uma postura alinhada ao que se vem chamando neste trabalho de *discurso colonial*. A autora mostra que foi durante o chamado “Governo de Conciliação”, entre os anos de 1850 e 1870, no qual conservadores e liberais deixaram de lado suas divergências e construíram o que Roberto Schwarz (2012) denominou de “comédia ideológica” – a manutenção de uma economia de bases escravocratas e de inspiração liberal<sup>26</sup> – que Alencar teve seu período mais produtivo enquanto romancista e político. Daí não ser de se estranhar que em seu projeto literário de nação seja a conciliação o ponto central.

Na busca por compreender a complexidade discursiva existente na construção das ideias em qualquer período histórico, outro autor romântico, que, ao tratar da sociedade brasileira de seu tempo, colocou em destaque as falhas de um projeto de nacionalidade calcado em uma identidade conciliadora e homogênea será mobilizado. Trata-se de Visconde de Taunay, autor cuja obra além de figurar no cânone romântico, produziu um discurso que se move em direção ao que se denominou neste trabalho como sendo *contraideológico*. **Inocência** é o romance que será analisado sob tal perspectiva. A escolha deste corpus literário leva em conta não somente a particularidade da representação da imagem de nação-povo nesse autor, mas também a possibilidade que apresenta de que se leia a nacionalidade através do signo da inocência.

Pretende-se mostrar a maneira pela qual, em Alencar, tal signo é definidor da personagem Iracema e, por extensão, é inerente a Moacir – o primeiro brasileiro, filho de

---

<sup>25</sup> Usa-se aqui “(re)nascimento” considerando que o nascimento da “ideologia da inocência” se dá sob a pena do escritor brasileiro; e renascimento porque se considera o discurso de Caminha como inaugural da categorização da gente do Novo Mundo como inocente e, logo, inaugurador da dimensão simbólica do signo da inocência. Cf. “Introdução” desta tese.

<sup>26</sup> Questão discutida no capítulo sobre quatro.

seu ventre e fruto da miscigenação. Em contrapartida, em Taunay, como quer Carrizo (2001), o mesmo signo, inocência, que nomeia a protagonista do romance homônimo de Taunay, é esvaziado e, portanto, não mais indicador de uma identidade homogênea e totalizante. Lidas em perspectivas, as duas obras, portanto, possibilitam a reflexão acerca da maneira como, simultaneamente, foram se construindo uma literatura e uma crítica literária que se queriam nacionais, na mesma medida em que se buscava desenhar a própria imagem de nação de identidade nacional. É válido destacar que as duas obras aqui analisadas, dada a importância que têm na tradição romântica, contam com uma fortuna crítica e interpretativa tão extensa quanto consolidada, por isso, a proposta destas reflexões, longe de pretender inaugurar análises inéditas, é promover uma nova articulação, sob a imagem da inocência, daquelas leituras já clássicas.

### 3.1 Iracema

Na Carta ao Dr. Jaguaribe, publicada com *Iracema* desde a sua primeira edição, José de Alencar afirma que desde **As cartas sobre A confederação dos Tamoios**, nas quais expôs sua concepção acerca da epopeia nacional, sentiu-se instigado a dedicar-se à empreitada de escrevê-la. Tendo dado início ao seu projeto – o qual levou de um só fôlego à composição de quatro cantos em cinco meses –, uma “espécie de instinto”, nas palavras do romancista, incitava sua imaginação para a “raça selvagem indígena”. O instinto levou-o ao labor investigativo e, assim, dedica-se ao estudo da poesia indianista e da língua indígena, a qual julga ser “o melhor critério para a nacionalidade da literatura”. Contudo, mesmo reconhecendo a potência poética da língua indígena, reconhece que o poema que dela aproveitasse como ele julgava procedente, depois de pronto, não colheria os frutos pretendidos, uma vez que a necessidade de elucidar cada vocábulo tornariam excessivas as notas explicativas e, além disso, todo o labor do poeta corria o risco de não ser reconhecido.

A prosa surge, portanto, como uma alternativa válida para dar cabo ao projeto iniciado e já quase abandonado – segundo o autor. A “flexibilidade de expressão” deste gênero daria subsídios para que o escritor resolvesse a questão linguística sem prejuízos à qualidade da obra. **Iracema** nasce, como quis nos fazer crer o escritor, deste esforço e, com esta obra, Alencar alcança a feitura da epopeia nacional.

Como já comentado no capítulo anterior, a consciência crítico-literária de José de Alencar é latente, sendo sua perigrafia um lugar privilegiado para a sua compreensão.



Tendo isso em vista, se colocadas em paralelo as considerações tecidas na “Carta ao Dr. Jaguaribe” e aquelas presentes em “Como e porque sou romancista”, autobiografia literária de Alencar, é possível que se afirme que a poesia, ensaiada por Alencar na mocidade, embora tenha encontrado nele algum talento, não foi o gênero no qual e para o qual se formou. Assim, mais do que a questão da língua indígena, de carga poética de grandeza similar à complexidade que imprimiria aos versos, não é o empecilho que nos quer fazer crer o autor de **O guarani**. A escolha da prosa como forma de expressão é devido ao fato de ser o romance, gênero ascendente naquele tempo e, por isso mesmo, mais apropriado ao intento dar os contornos da jovem nação. Como já dissera Silviano Santiago, Alencar sabia, portanto, que ao compor *Iracema*, “se expressando como se expressava, também *expressava o Brasil*” (SANTIAGO, 2019, p. 89, grifo nosso).

Embora se firme e se autoafirme como romancista, Alencar não quis conferir a seu épico nacional o status de romance, preferiu designá-lo de lenda, “livrinho” que deve ser lido “para desenfastiar o espírito das coisas graves” (ALENCAR, s/d, p. 15). Ora, expressar o Brasil, imperativo da literatura romântica e da obra alencariana, parece ser coisa grave, e a epopeia nacional parece ser algo de maior gravidade também que um mero livrinho, mesmo que o diminutivo aqui revele afeto, não desdém. Contudo, Alencar quis conferir leveza ao componente mais ambicioso de seu projeto literário, a saber, compor uma súpula completa do Brasil. Por traz deste aparente paradoxo, há na verdade uma estratégia, que julgamos bem sucedida, do autor: alcançar grande público.

Em “Como e porque sou romancista”, Alencar mostra-se ressentido com o ambiente literário no Brasil. São alvo do seu ressentimento o mercado editorial, a crítica literária e o público leitor, os quais, provincianos e bairristas, não propiciavam o florescimento de uma literatura madura no país e o reconhecimento do valor do escritor que não fosse tido como um dos pares. Tendo em vista o ano de escrita de sua autobiografia literária, 1873, quando já gozava do reconhecimento da crítica e do público, é possível sugerir que quando escreveu *Iracema*, 1865, a preocupação com a recepção e o entendimento da obra, tendo vista a crítica e o leitor brasileiros, tenha pautado, em considerável medida, as estratégias estéticas de Alencar. Isso justificaria, portanto, a escolha pela prosa, não pela poesia, para dar cabo à epopeia nacional, como a escolha do fio condutor do romance, o enlace amoroso.

A esse respeito, ainda na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, diz:

O assunto para a experiência de antemão estava achado. Quando em 1848 reví nossa terra natal, tive a ideia de aproveitar as lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heroica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e a lealdade de Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras com o célebre Mel Redondo: aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher (ALENCAR, s/d, p. 90).

Vejamos, por partes, a explanação do autor.

Em estudo sobre *O guarani*, Silviano Santiago revela:

Sempre me intrigou a maneira como José de Alencar escolhia, durante a gestação dos seus romances históricos/indianista, tanto os heróis quanto os vilões”. Por que escolheu D. Antonio Mariz para personagem principal de *O guarani* (1855)? Por que abriu a ação do romance precisamente naquela época, início do século XVII, quando Portugal estava sob o jugo do rei espanhol? Por que cercou o fidalgo de aventureiros, destituídos de qualquer sentido moral? (SANTIAGO, 2000, p. XXVIII)

As respostas para essas perguntas são encontradas pelo crítico na economia do romance colocada em cotejo com o projeto literário de Alencar<sup>27</sup>. Transpostas para *Iracema*, as mesmas questões podem aclarar importantes estratégias de que se vale o romancista. Quanto à escolha da temática e do herói, o fragmento destacado acima já nos fornece resposta: foi a heroica amizade de Camarão, o *Poti*, com *Martim* Soares Moreno, que forneceu matéria para a imaginação do autor. Contudo, é interessante pensar que da histórica amizade, Alencar tenha escolhido como protagonista e herói para uma obra indianista justamente Soares Moreno, representante do branco colonizador, mesmo que tenha sido mantida a heroicização de Poti e de Jacaúna, por exemplo, para nos atermos a personagens históricas.

Além disso, se colocadas em paralelo as relações entre D. Antonio Mariz e Peri, e entre Martim e Poti, nota-se que a aproximação estabelecida entre os dois primeiros pela pena do autor serve para destacar no indígena os traços do nobre cavaleiro europeu, representado por D. Mariz, ou seja, a amizade serve para heroicizar Poti e equiparar indígena e europeu. Já na relação entre Martim e Poti, destaca-se a fiel amizade do

---

<sup>27</sup> Cf. SANTIAGO, Silviano (Org.). Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v 1. p. XV-XLVIII. Cf., também, SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões políticas e culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 89-115, ensaio no qual o crítico gesta as ideias desenvolvidas no texto introdutório ao *Intérpretes do Brasil*. Questões semelhantes àquelas levantadas por Silviano Santiago acerca de *O guarani*, também são discutidas por Alfredo Bosi, Cf. BOSI, Alfredo. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. 4d. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 239-256.

indígena para com o herói português, sendo que a amizade por si mesma é o que interessa. Além disso, é notória a intransitividade da relação entre ambos. Enquanto Poti está disposto a tudo pelo amigo, Martim não consegue abandonar seus valores, interesses, nem trocar as saudades da terra natal pela alegria da amizade.

A amizade de Poti por Martim beira a devoção de Peri por Ceci, esta última devoção tomando contornos amorosos no desenrolar da trama. Ceci é a típica moça romântica, dotada de fragilidade, beleza e encanto, o que desperta o amor nos heróis (Álvaro e Peri) e o desejo nos vilões (Loredano). Assim, além de participar da trama amorosa que indica a união das raças indígena e branca, serve como elemento desencadeador de parte do conflito do romance. O papel desempenhado por Iracema é diferente, além de ser a alma feminina que “o perfume [...] derrama sobre as paixões do homem” e uma heroína indígena, ela é a figuração da própria terra. Assim sendo, no plano simbólico, a relação entre Iracema e Martim apresenta uma complexidade maior do que aquela entre Peri e Cecília. Nas palavras de Afrânio Peixoto,

*Iracema é o poema das origens brasileiras, noivado da Terra Virgem com o seu Colonizador Branco, pacto de duas raças na abençoada Terra da América. Não foi, pois, sem emoção, que descobri nessa “Iracema” o anagrama de “América” símbolo secreto do romance de Alencar que, repito, é o poema épico, definidor de nossas origens histórica, étnica e sociologicamente (PEIXOTO, 1931, p. 163).*

É, pois, através da relação com Iracema que Martim toma os contornos nobres do herói romântico. Apagada a presença do enredo amoroso, Martim é o colonizador por excelência, totalmente disposto a receber (ou a tomar) tudo o que pode sem dar em troca nada além da violência da dominação e da aculturação. Ilustrativo disso é o batismo de Poti e o repatriamento de Martim. Quando este retorna ao Brasil para fundar sua mairi, e consigo traz os padres jesuítas, Poti é batizado, por sua própria vontade, para não haver nada que o separe do amigo; já Martim, ao ser repatriado e se tornar Coatiabo, só o faz diante da notícia da gravidez de Iracema, com o intuito de pertencer à mesma nação que o filho – ele parece não ter se preocupado em pertencer à nação do amigo. Mesmo assim, como já demonstrou Carrizo (2001), a repatriação de Martim é epitelial e, por isso, superficial. Desta forma, afirma a autora, “tão rápido quanto o nome de Moacir é excluído da narrativa, Martim deixa de pensar em sua nova pátria para mostrar sinais de saudade: ‘e a saudade da pátria [natal] apertou-lhe o peito’” (CARRIZO, 2001, p. 98).

Das lutas que o herói português trava na peleja das guerras ao lado dos potiguaras contra as investidas holandesas, nenhum detalhamento apresenta Alencar. Nestes momentos, o enfoque da narrativa recai sobre Iracema e sua solitária gestação. Na luta entre potiguaras e tabajaras, povos rivais que viviam em paz até a chegada do guerreiro branco às terras tabajaras e a sedução da virgem de tupã, a bravura que sobressai é das personagens indígenas, Poti, Jacaúna, Caubi, Irapuã (guerreiro tabajara que, por ciúmes de Iracema quer a morte de Martim) e, até mesmo Iracema, que em vários momentos protege a vida do estrangeiro. Nota-se, na passagem em destaque, o papel de espectador ocupado por Martim diante do conflito entre os indígenas:

Quando o segundo pio da inhuma ressoou, Iracema corria a mata como a corça perseguida pelo caçador. Só respirou chegando à campina, que recortava o bosque, como um grande lago.

Quem seus olhos primeiro viram, Martim, estava tranquilamente sentado em uma sapopema, olhando o que passava ali. Contra, cem guerreiros tabajaras com Irapuã à frente, formavam um arco. O bravo Caubi os enfrentava a todos, com o olhar cheio de ira e as armas valentes empunhadas na mão robusta (ALENCAR, s/d, p. 36).

Assim, relativizadas a nobreza da amizade e a bravura do guerreiro, resta ao tratamento dado a Iracema a caracterização de Martim enquanto herói romântico. Neste aspecto, a nobreza de suas atitudes é colocada em destaque já no primeiro encontro entre os amantes quando a virgem tabajara acerta o guerreiro com uma flecha e este, lembrando terno papel da mulher na religião de sua mãe, não revida o ataque, pelo contrário, quebra a flecha da paz. Porém, a lisura de caráter de Martim torna-se patente quando, mesmo enamorado de Iracema, renuncia a seus desejos para respeitar as tradições tabajaras, não ofender Araquém e sua hospitalidade e proteger a vida da índia, cuja maior preocupação parece ser o ciúmes que sente da noiva branca de seu amado:

Iracema achegou-se então do mancebo; levava os lábios em riso, os olhos em júbilo:

– O coração de Iracema está como o abati d'água do rio. Ninguém fará mal ao guerreiro branco na cabana de Araquém.

– Arreda-te do inimigo, virgem dos tabajaras: respondeu o estrangeiro com aspereza de voz.

Voltando brusco para o lado oposto, furtou o semblante aos olhos ternos e queixosos da virgem.

– Que fez Iracema, para que o guerreiro branco desvie seus olhos, como se ela fora o verme da terra?

As falas da virgem ressoaram docemente no coração de Martim. Assim ressoam os murmúrios da aragem nas frondes da palmeira. Teve o mancebo desgosto de si, e pena dela:

– Não ouves tu, virgem formosa? exclamou ele, apontando para o antro fremente.

- É a voz de Tupã!
- Teu deus falou pela boca do Pajé: "Se a virgem de Tupã abandonar ao estrangeiro a flor de seu corpo, ela morrerá!"
- Iracema pendeu a fronte abatida:
- Não é a voz de Tupã que ouve teu coração, guerreiro de longes terras, é o canto da virgem loura, que te chama! (ALENCAR, s/d, p. 40)

Para que se concretize a relação amorosa entre o português e a índia, portanto, é necessário o uso de algum artifício que possibilite a manutenção do brio de ambos, sobretudo de Martim. O licor da jurema, dado ao guerreiro pela tabajara, funciona como esse elemento dissimulador da violação da tradição. Estando sobre os efeitos alucinógenos da bebida, Martim não é capaz de distinguir a realidade da alucinação e toma em seus braços a virgem de Tupã, a qual, por sua vez, se entrega conscientemente ao guerreiro estrangeiro por amor. A posse do corpo de Iracema significa a posse da terra, dada a relação de contiguidade estabelecida entre ambas na economia da narrativa, simbolizando, portanto, a violação da terra e da gente posta em curso pelo processo de colonização.

A violência contida neste evento, porém, é dissimulada, camuflada, pelo enredo amoroso. Nesta perspectiva, após tomar para si a virgem de Tupã, Martim continua sendo um herói, pois carrega consigo a inocência dos que não sabem, já Iracema, continua casta, pura, inocente, já que se entregou por amor:

- Vendo Martim a virgem unida ao seu coração, cuidou que o sonho continuava; cerrou os olhos para torná-los a abrir.
- A pocema dos guerreiros, troando pelo vale, o arrancou ao doce engano; sentiu que já não sonhava, mas vivia. Sua mão cruel abafou nos lábios da virgem o beijo que ali se espanejava.
- *Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu deles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema.*
- A filha de Araquém escondeu no coração a sua ventura. Ficou tímida e inquieta, como a ave que pressente a borrasca no horizonte. Afastou-se rápida, e partiu.*
- As águas do rio banharam *o corpo casto da recente esposa.*
- Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras (ALENCAR, s/d, p. 50).

É interessante perceber que mesmo após a relação sexual, proibida pela tradição tabajara e condenada pelo catolicismo, cujos valores são as referências tanto de Martim quanto do narrador, o corpo de Iracema continua *casto*, puro, inocente, podendo o mesmo ser dito sobre a terra após a colonização.

A inocência, sendo traço característico de Iracema e da terra, passa como herança para seus descendentes, simbolizados por Moacir. Tal signo, a inocência, acompanha a criança desde a sua primeira aparição na narrativa:

Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando  
veloce, mar em fora.

Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue  
americano; uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das  
florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem.

[...]

O moço guerreiro, encostado ao mastro, leva os olhos presos  
na sombra fugitiva da terra; a espaços o olhar empanado por ténue  
lágrima cai sobre o jirau, onde folgam as *duas inocentes criaturas*,  
companheiras de seu infortúnio (ALENCAR, s/d, p. 50).

Com o desenrolar da trama, porém, Moacir, signo que carrega a marca do sofrimento da mãe, vai se esvaecendo à medida que passa a ser “designado genericamente como ‘criança, filho, criatura’, permanecendo o adjetivo *inocente*” (CARRIZO, 2001, p. 96). Se, à primeira vista, porém, a inocência de Moacir tem a ver com sua mãe e terra, Iracema-América, com o apagamento em si do que dela carrega, a inocência que passa a adjetivá-lo é aquela que caracteriza seu pai, “a inocência dos que não sabem”.

Moacir é fruto do enlace entre heróis épicos, submetidos ao poder do fado e, portanto, não responsáveis por suas ações. Quando é levado por Iracema ao campo dos tabajaras, Martim é recebido por Araquém como um enviado de Tupã, quando vai com Poti visitar Maranguab, em tom profético, antes de morrer, o velho guerreiro diz que “Tupã quis que estes olhos vissem, antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja” (ALENCAR, s/d, p. 65). A morte de Iracema também é profetizada na trama, revelando que seu amor pelo guerreiro europeu lhe exigirá não apenas o abandono de sua pátria e a ruptura com sua cultura, mas que ela se torne a geratriz de um filho que jamais será seu: “Quando o *teu* filho deixar o seio de Iracema, *ela morrerá*, como o abati depois que deu seu fruto. Então o guerreiro branco não terá mais que o prenda na terra estrangeira (ALENCAR, s/d, p. 77, grifo nosso)”. O mesmo tom premonitório pode ser percebido na voz narrativa quando comenta a partida de Moacir com o pai para Portugal; “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra pátria. Havia aí a predestinação de uma raça? (ALENCAR, s/d, p. 85)” – a mesma raça que, no século seguinte, será considerada por Sérgio Buarque de Holanda (2016) como desterrada em sua própria terra.

Neste movimento, o sofrimento da expatriação de Iracema, da sua gestação solitária, de seu parto doloroso e da precária nutrição que é capaz de oferecer ao filho são

diluídos, tornam-se espectros. Na mesma medida, o processo de sub-humanização e o genocídio dos povos originários promovidos pelo colonialismo também são transformados em espectros de um passado do qual permanecem o idílio e a saudosa lembrança do amor. A união das raças é o que permanece, não como definidor do presente, tendo em vista que Moacir não tem ação nem feição na trama, mas como um corpo sem rosto que representa um futuro em aberto e promissor, isso porque fruto do amor e síntese das diferenças, e no qual a dor é apenas um espectro.

Em **Ficções de fundação**, Doris Sommer (2004) estabelece a instigante relação entre *Eros* e *Polis*, demonstrando que todo nacionalismo, pensado como um constructo fruto de contingências histórico-sociais determinadas, é revestido de certo sentimento passional. Quando lança sua mirada para os “romances de fundação”<sup>28</sup> da América Latina, Sommer (2004) demonstra que é possível perceber que a exploração deste aspecto foi bastante produtivo para que se estabelecesse, no plano ficcional, um tipo de narrativa que, ideologicamente, correspondia à necessidade de construção de um imaginário que fosse ao mesmo tempo nacional, positivo e conciliatório. Assim, erotismo e nacionalismo, nestes romances, referiam-se um ao outro, estabelecendo uma relação retórica entre paixão heterossexual e os estados hegemônicos, a qual funciona como “uma alegoria mútua, como se cada discurso estivesse baseado um no outro, visto como algo estável” (SOMMER, 2004, p. 48).

Neste movimento, a trajetória individual das personagens, metonimicamente, representava a trajetória da nação num sofisticado jogo alegórico carregado de sentimentalismo. Repletos de desafios que separavam os amantes – ressalta-se, desafios externos as eles, relacionados a diferenças regionais, sociais ou “raciais” – tais narrativas levam o leitor a identificar na superação das diferenças o caminho para que o enlace amoroso se efetivasse, na mesma proporção em que identificavam na superação dos conflitos locais o caminho para a consolidação da nação. Nas palavras de Sommer (2004, p. 69):

Essa promessa de consolidação constitui um outro nível de desejo e ressalta o desejo erótico, que é também uma expressão microcômica do sentimento nacional. Esse movimento de ziguezague descreve um tipo de alegoria que funciona primariamente através de associações metonímicas entre a família e o Estado, em vez de paralelismo de analogia metafórica que parece ser tão

---

<sup>28</sup> Obras escritas em meados do século XIX, as quais buscavam representar a consolidação dos Estados nacionais que se definiam após processos de independência, na maioria dos casos, conflituosos e violentos, e que foram incorporados, posteriormente, aos sistemas de ensino de seus países, transmutando a narrativa ficcional em narrativa histórica, como é o caso de **Iracema** e de **O guarani**.

comum na alegoria. [...] Nessas epopeias sentimentais, um significado não aponta simplesmente para outro registro, inatingivelmente sublime; um significado *depende* do outro. O caso de amor romântico *precisa* da Nação, e as frustrações eróticas *são* desafios ao desenvolvimento nacional. Da mesma forma, o amor correspondido já *é* o momento de fundação nesses romances dialéticos.

Na leitura que faz de **O guarani** e de **Iracema**, Sommer (2004) demonstra que, se o primeiro representava alegoricamente a possibilidade de superação das diferenças entre liberais e conservadores sob o governo de Pedro II – “o príncipe local (Pedro/Peri), a quem é permitido estabelecer – sendo até encorajado a fazê-lo – um reino independente através de um senhor português [Pedro I/ D. Antônio Maris] que abandona seus próprios esforços fúteis para reinar e sai de cena” (SOMMER, 2004, p. 198) –, **Iracema** trata de perdas, não somente aquelas à que foi submetida a virgem tabajara, mas a perda, por parte de Martim, das amarras culturais, perda esta que permite que o ganho colonial seja alcançado: “estar sob o feitiço de Iracema, ceder a seu amor desinibido, era tudo que Martim precisava para se tornar brasileiro. Precisava disso e da nostalgia do amor pela índia” (SOMMER, 2004, p. 199).

Desta forma, Martim, sempre desejoso de sua casa, a terra natal e sua noiva legítima, ou Iracema, já que esposada e mãe de seu filho, porém morta, sempre a tem no passado:

A princesa tupi, como a namorada portuguesa, é o objeto de seu desejo europeu apenas depois que está ausente. De uma meia-volta a outra, a casa (seja portuguesa ou nativa) deixou de ser um objetivo para se tornar uma lembrança para esse herói confuso, intersticial. Iracema é menos complicada e mais admirável; ela é o lugar em que o amor e o desejo coincidem, ela é o sonho da presença, de Alencar, a América que é o anagrama de seu nome. Martim e seus compatriotas se tornam ligados a ela, tragicomicamente, apenas depois que eles a destruíram. Eles gostam dela com um tipo de masoquismo que Martim tornou popular, um desejo agudo de saudade que é quase um sentimento nacional. Como diz Sérgio Buarque de Holanda, ‘somos ainda hoje uns deserdados em nossa terra’” (SOMMER, 2004, p. 200).

Neste jogo alegórico, Moacir, fruto deste amor masoquista, é a resposta à brasilidade, é tupi e não tupi (SOMMER, 2004, p. 201), é o apagamento do outro pelo amor. Assim sendo, o amor, sentimento tão caro à trama romântica, não é apenas o caminho a ser seguido para que as diferenças que impedem a unificação nacional sejam superadas, mas é o próprio instrumento de extermínio do outro. Nesta perspectiva, a afirmação da inocência, a retórica do amor e o elogio da miscigenação são parte fundamental de um projeto ideológico colonialista que em nome de Deus e da civilização promoveram, e ainda promovem, o genocídio dos povos indígenas na América.



### 3.2 Inocência e Irecê: outras configurações possíveis

Na sua **Formação da Literatura Brasileira**, em capítulo destinado à análise da obra de Visconde de Taunay, Antonio Candido destaca que, juntamente com Bernardo Guimarães, o autor de **A retirada da Laguna** diferenciava-se, naquele tempo, dos “burocratas, jornalistas e políticos, homens de cidade que pouco sabiam do país” (CANDIDO, 2007, p. 622). Devido a “experiência de guerra e sertão, depurada por sensibilidade e cultura nutridas de música e artes plásticas”, destaca ainda Antonio Candido, Taunay era um caso particularmente raro na literatura do século XIX, com a qual colaborou com obras fundamentadas na combinação de “senso prático e refinamento estético” do autor. Escritor, militar e político, Taunay exibiu, como observa Carrizo (2001, p. 103), “um perfil moderno de intelectual do império”.

O perfil singular do escritor contribuiu para que sua dicção, em termos estéticos, assim como em termos de sua perspectiva de mundo, fosse igualmente singular no que diz respeito ao tratamento de temas tão caros ao ideário romântico, como as questões da nação e da identidade nacional, que nos interessam particularmente. Neste aspecto, destaca Silvina Carrizo (2001, p. 106) a experiência de guerra e o conhecimento geográfico e cultural do interior do país permitiu a Taunay perceber e representar uma “nação menos coesa culturalmente e com grande desnível no que diz respeito ao progresso”. A diversidade cultural de que trata o autor é profunda ao ponto de, colocados em contatos os costumes e valores citadinos e os costumes e valores do sertão, vislumbrar-se a impossibilidade de comunicação entre ambos. Em **Inocência**, tal impossibilidade de transposição de valores é elemento não raramente trabalhada pelo escritor. A presença de Meyer e Cirino no seio da família de Pereira corrobora tal leitura: Cirino acaba morto por acreditar que poderia mudar os valores vigentes e conseguir o final feliz ao lado de Inocência, Meyer, por sua vez, está sempre sob a suspeita de Pereira por não perceber quão estranhos àquele lugar são seus comentários acerca da beleza de Inocência.

Em suas **Memórias**, Taunay, ressentido com o olhar de condescendência que os homens de letras de seu tempo lançavam à sua obra – classificando-a como de menor importância, pecha que em sua justa opinião não merecia –, tece os seguintes comentários acerca de Alencar:

Possuía Alencar, não há como contestar, enorme talento e grande força de trabalho; tinha pena dúctil e elegante; mas não conhecia absolutamente nada da natureza brasileira que tanto pretendia reproduzir nem dela estava imbuído.

Não lhe sentia a possança e verdade. Descrevia-a do fundo de seu gabinete, lembrando-se muito mais do que lera do que daquilo que vira com os próprios olhos.

Parecendo muito nacional obedecia mais do que ninguém à influência dos romances franceses.

Nos seus índios deixou Alencar a trilha aberta por Fenimore Cooper para de perto seguir Chateaubriand e reeditar as pieguices de que constituiu porta-voz este escritor, tornando-as toleráveis a poder de pompa e do brilhantismo da frase.

Tudo porém artificial e cansativo.” (TAUNAY, 2004, p. 224)

Orgulhoso de ter conhecido de perto os indígenas, tendo com eles vivido durante seis meses no Mato Grosso, Taunay critica o estilo alencariano, cujos índios, segundo ele, falavam “com uma linguagem poética de exuberância e feição oriental” (TAUNAY, 2004, p. 224), bem diversa daquela que ele pôde conhecer. Chama a atenção o destaque que o escritor dá à sua experiência vivencial, em contraste com o “saber de gabinete de Alencar”, fato que conferiria a seus escritos não um menor cuidado estético, mas um maior realismo na representação. Essa preocupação fica evidente quando, ainda em suas **Memórias**, no mesmo capítulo em que expõe suas considerações acerca da literatura de Alencar (além de comentar a personalidade e a atuação política do escritor de **Iracema**), Taunay comenta sobre seu romance **Inocência**, publicado em 1872:

[...] Ah! *Inocência*... No meu pensar bem leal, talvez ingênuo por isso mesmo, e de bastante imodéstia, este romance é a base da verdadeira “literatura brasileira”.

O estilo suficientemente cuidado e de boa feição vernácula preenche bem o fim, revestido de prestígio da frase *descrições perfeitamente verdadeiras* em que procurei reproduzir, com exatidão, impressões recolhidas em pleno sertão.

É livro honesto e sincero, e estou que as gerações futuras não hão de tê-lo em conta de somenos. (TAUNAY, 2004, p. 227)

De fato, ao cotejar a obra dos dois autores, nota-se evidente distanciamento quanto ao trato estilístico que empregam para abordar um mesmo assunto. Exemplo disso é o primeiro capítulo de **Inocência**, “O sertão e o sertanejo”, em que a descrição do “sertão bruto” que faz Taunay é bastante diversa da forma com que Alencar descreve a natureza em seus romances. Se este comumente apresenta um “‘tom alto e sublimado’ para engrandecer a matéria tratada; Taunay, muito mais despojado, volta-se para a fixação objetiva das cenas” (ALMEIDA, 1999, P. 101-102), nele, a natureza é antes de tudo cenário, cujo retrato pretende alcançar a exatidão. Em Alencar, bem o sabemos, a natureza

é transmutada pelo tom idealizante e tomada como símbolo identitário. Duas cenas semelhantes em romances dos dois autores deixam bastantes nítidas as diferenças de estilo entre eles. Trata-se da descrição de um incêndio no já citado primeiro capítulo de **Inocência**, “O sertão e o sertanejo”, e no segundo capítulo da primeira parte de **O sertanejo**, de José de Alencar. Eis os fragmentos:

Nesses campos, tão diversos pelo matiz das cores, o capim crescido e ressecado pelo ardor do Sol transforma-se em vicejante tapete de relva, quando lavra o incêndio que algum tropeiro, por acaso ou mero desenfado, atea com uma faúlha do seu isqueiro.

Minando à surda na touceira, queda a vivida centelha. Corra daí a instantes qualquer aragem, por débil que seja, e levanta-se a língua de fogo esguia e trêmula, como que a contemplar medrosa e vacilante os espaços imensos que se alongam diante dela. Soprem então as auras com mais força, e de mil pontos, a um tempo, rebentam sôfregas labaredas que se enroscam umas nas outras, de súbito se dividem, deslizam, lambem vastas superfícies, despedem ao céu rolos de negrejante fumo e voam, roncando pelos matagais de tabocas e taquaras, até esbarrarem de encontro a alguma margem de rio que não possam transpor, caso não as tanja para além o vento, ajudando com valente fôlego a larga obra de destruição.

Acalmado aquele ímpeto por falta de alimento, fica tudo debaixo de espessa camada de cinzas. O fogo, detido em pontos, aqui, ali, a consumir com mais lentidão algum estorvo, vai aos poucos morrendo até se extinguir de todo, deixando como sinal da avassaladora passagem o alvamento lençol, que lhe foi seguindo os velozes passos.

Através da atmosfera enublada mal pode então coar a luz do Sol. A incineração é completa, o calor intenso, e nos ares revoltos volitam palhinhas carboretadas, detritos, argueiros e grânulos de carvão que redemoïnham, sobem, descem e se emaranham nos sorvedouros e adelgaçadas trombas, caprichosamente formadas pelas aragens, ao embaterem umas de encontro às outras.

Por toda a parte melancolia; de todos os lados tétricas perspectivas.

É cair, porém, daí a dias copiosa chuva, e parece que uma varinha de fada andou por aqueles sombrios recantos a traçar às pressas jardins encantados e nunca vistos. Entra tudo num trabalho íntimo de espantosa atividade. Transborda a vida. Não há ponto em que não brote o capim, em que não desabrochem rebentões com o olhar sôfrego de quem espreita azada ocasião para buscar a liberdade, despedaçando as prisões de penosa clausura. (TAUNAY, s/d, p. 13-14)

Nisso levantou-se no mato um fortíssimo estrépito que rolava como o borbotão de uma torrente; e a donzela viu, tomada de espanto, um turbilhão de fogo a assomar ao longe e precipitar-se contra ela para devorá-la.

Conhecendo então a causa do terror que assustara o animal, e presentindo o perigo que a ameaçava, lembrou-se a donzela de retroceder; mas outro bulcão de chamuscas já arrebatava por aquela banda e tomava-lhe o passo.

O incêndio, causado por alguma queimada imprudente, propagava-se com fulminante rapidez pelas árvores mirradas que não passavam então de uma extensa mata de lenha. A labareda, como a língua sanguinolenta da hidra, lambia os galhos ressequidos, que desapareciam tragados pela fauce hiante do monstro.

No seio do denso pegão do fumo, que já submergia toda a selva, rebolcava-se o incêndio como um ninho de serpentes, que se arremetiam furiosas, enristando o colo, brandindo a cauda, e desferindo silvos medonhos.

Ao mesmo tempo parecia que a tormenta percorria a floresta e a devastava. Ouvia-se mugir o vento, agitado pelo ressolho ardente e ruidoso das chamas; um trovão soturno repercutia nas entranhas da terra, e a cada instante, no meio do constante estridor da ramagem, reboavam com os surdos baques dos troncos altaneiros os estertores da floresta convulsa.

Do meio desse torvelinho, o dragão de fogo se arremessava desfraldando as duas asas flamantes, cujo bafo abrasado já crestava as faces mimosas de D. Flor, e a revestiam de reflexos purpúreos. (ALENCAR, 1958, p. 167)

Durante a década de 1870, significativas mudanças ideológicas, estéticas e filosóficas, que vinham se afirmando na Europa desde o terceiro quartel do século, começaram a penetrar o meio intelectual brasileiro, promovendo mudanças que, no cenário de desgaste dos princípios estéticos e ideológicos que o Romantismo vinha experimentando desde o fim dos anos de 1860, fizeram com que a década de 1870 fosse caracterizada como um período de transição. Os autores que começaram a escrever neste período, como Taunay, Franklin Távora e Machado de Assis, embora ainda imbuídos de uma visão de mundo romântica, começaram a operar algumas mudanças estéticas importantes, como a busca pela ênfase na realidade em lugar da primazia da imaginação, característica do ideário romântico, como fator principal da criação romanesca.

**Inocência** foi publicado em 1872, já no contexto deste espírito de transição, e, segundo José Maurício Gomes de Almeida (1999, p. 101), é o romance que inaugura “a linhagem propriamente sertaneja do nosso regionalismo”. Além da ênfase na realidade, ou na busca pelo realismo da representação, o romance de Taunay também tem como marca a combinação de elementos líricos, cômicos e trágicos, não deixando brechas para nenhuma abordagem épica. A importância de ressaltar tais elementos reside no fato de que, três anos depois da publicação de **Inocência**, José de Alencar publica **O sertanejo**, obra em que buscou combater as críticas de Franklin Távora, que acusou de artificial **O Gaúcho**. A influência do romance de Taunay em **O sertanejo** é bastante provável, vistos os fragmentos dos dois romances acima citados, em que se narra um incêndio no sertão. Contudo, mesmo publicando seu mais importante romance regionalista na década de 1870, cuja crise do ideário romântico já foi aqui exposta, Alencar se mantém fiel aos seus propósitos nacionalistas e à sua concepção literária, cuja primazia para a criação romanesca é a imaginação. Por isso, o tom épico é o que predomina em **O sertanejo**, já que na vertente regionalista do romance romântico, o sertanejo, diante o esgarçamento da temática indianista, é projetado ao lugar de herói idealizado.

Assim sendo, retornando às cenas do incêndio, nota-se que Taunay tem o cuidado de narrá-lo objetivamente: “sua origem (a faúlha do isqueiro), o modo de crescimento e

expansão do fogo, os limites naturais à evolução do incêndio (o rio que as chamas não podem transpor) e, finalmente, sua extinção e o aspecto em que deixa a paisagem” (ALMEIDA, 1999, p. 104). Alencar, por outro lado, além de trabalhar sistematicamente com a transfiguração metafórica do evento, “No seio do denso pegão do fumo, que já submergia toda a selva, rebolecava-se o incêndio como um ninho de serpentes, que se arremetiam furiosas, enristando o colo, brandindo a cauda, e desferindo silvos medonhos” (ALENCAR, ano, p. 167), dá ao evento outro sentido, ele serve para apresentar o heroísmo de Arnaldo, que salva Flor, presa naquele incêndio que fora criminalmente provocado. A cena do salvamento da donzela é a primeira aparição de Arnaldo no romance, que já triunfa como herói. Prevalece no romance alencariano, portanto, o tom épico.

Em **Irecê**, a **Guaná**, conto longo publicado em 1974, Taunay ensaia a temática indianista, na qual se consagrou José de Alencar. Em **Irecê**, Taunay dialoga abertamente com **Iracema**, publicado nove anos antes de seu conto. Lucia Sá (1999) chama a atenção para a correspondência entre as duas narrativas, a começar, segundo a pesquisadora

pelo nome da heroína [de Taunay], que soa suspeitosamente como o da jovem tabajara. Ademais, ambas as jovens descendem de feiticeiros, vale dizer de homens poderosos ou nobres, e são, como seria de se esperar, extraordinariamente belas. Por fim, as duas entregam-se ao amor com uma intensidade que termina por ser, em cada um dos casos, fatal. (SÁ, 1999, p. 133)

A trama de **Irecê** é tipicamente romântica, narra o idílio amoroso entre Alberto, um dândi-antropólogo, e Irecê, uma índia guaná. Em viagem à Assunção, capital do Paraguai, a qual julgou “monótona e acanhada” após poucas horas de visita, Alberto resolveu seguir rio Paraguai acima e foi-se estar em Cuiabá, a capital do Mato Grosso. Lá hospeda-se na casa de Júlio Freitas, um engenheiro da corte que vivia na capital mato-grossense e que em breve retornaria definitivamente para o Rio de Janeiro. Antes, porém, iria à vila de Miranda, numa última digressão pelo distrito. Alberto anima-se para acompanhá-lo nessa viagem, já que em Miranda e Nioaque poderia conhecer de perto povos indígenas ainda não “aportuguesados” e “pilharia”, assim, “*la natuere chez elle*”, como ele mesmo afirma. Em poucos dias de viagem, porém, Alberto foi acometido por forte febre que forçou seu retorno, contudo, por conselho de Florindo, o camarada encarregado de acompanhá-lo no regresso à Cuiabá, foi ter-se na cabana do velho Morevi,

pagé quiniquinau, a fim de se curar e, também, conhecer a aldeia indígena. Alberto permaneceu por dois meses no aldeamento de Morevi, ao lado de sua bela neta Irecê.

Se em muito **Irecê** lembra **Iracema**, as diferenças entre elas também são bem significativas. Mais uma vez, ao cotejar as obras de Taunay e Alencar, nota-se a ausência do tom épico naquele primeiro. Se Iracema e Martim seguem heroicizados na lenda alencariana, Irecê e Alberto nada carregam de heroísmo. Alberto mostra-se seduzido pela beleza da jovem guaná, porém, pouco ou nada encantado por ela. Da mesma maneira, o indígena e sua cultura lhe despertam a curiosidade, a qual não resiste por muito tempo, logo o dândi-antropólogo fica enfasiado e mal consegue fingir entusiasmo diante dos agrados que Irecê a todo momento tenta fazer para seu amado. Até mesmo a beleza selvagem de Irecê logo sofre um processo de “civilização” por Alberto, que lhe corta vestidos e faz penteados, como se ela fosse uma boneca.

Morevi também pouco apresenta da honradez de Araquém, pai de Iracema. Diante do interesse de Alberto pela neta, logo oferece a moça para ser mulher do estrangeiro, sem ao menos consultá-la a respeito do arranjo que pretende fazer, mostrando-se interessado, sobretudo, nos produtos que Alberto poderia lhe oferecer, a exemplo do sal (guardado como se fosse uma preciosidade) que recebeu em paga da choupana em que se hospedou o forasteiro. Da mesma forma, a Irecê apenas interessa o colar de ouro que reluzia no pescoço de Alberto. Eis a cena:

– Você quer Irecê para sua mulher? Perguntou ele com alguma pausa e gravidade. Há de lhe dar comida e roupa.

Alberto vacilou, mas Morevi, sem esperar pela resposta, pegou-lhe na destra e, abrindo-a, nela colocou a delicada mão da neta, ao passo que murmurava umas palavras cabalísticas, com os olhos meio cerrados.

Irecê não fora consultada e durante a cerimônia perfunctória que a ligava, segundo os costumes de sua gente, àquele homem desconhecido por um laço que não ela, mas só ele, podia romper, mostrou-se completamente indiferente.

Uma só coisa a ocupava: era o colar de contas de ouro que no seu peito os últimos raios de sol iluminavam de pontinhos cintilantes como que a desferirem chispas, que lhe aguilhoavam docemente a feminil vaidade. (TAUNAY, 1999, p. 31-32).

Como observa Lúcia Sá, a “linguagem descuidada” e a “falta de arrebatamento” do protagonista, somadas à atitude do narrador – que se coloca à distância de seus personagens, além de revelar certo desprezo pelos índios – são elementos que afastam **Irecê** do indianismo de José de Alencar. Esse realismo de **Irecê**, observa ainda a pesquisadora, “é amoldado a um enredo que segue de perto vários clichês do indianismo

romântico: a paixão sem freios da jovem índia, sua inocência infantil, sua profunda ligação com a natureza, a morte por amor” (SÁ, 1999, p. 139).

A combinação de elementos tão distintos teria sua origem na experiência pessoal de Taunay, que, em suas memórias, relata “os dias descuidados e felizes” que passou ao lado de Antônia, uma jovem quinquinau cuja beleza levou o autor a oferecer vários bens ao pai da moça para que pudesse ficar com ela. O visconde afirma em suas **Memórias** que aquela ingênua índia, que serviu de modelo para sua Irecê, foi das mulheres que mais amou. Quando Taunay deixa Antônia, diferente de Irecê, ela não morre, pelo contrário, ela volta junto para seu antigo amante, Lili. Anos mais tarde, Taunay tem notícias de que ela havia se casado ainda duas outras vezes. A comparação entre Irecê e Antônia, assim como de **Irecê**, o conto, com as **Memórias**, serve para que se note o processo de criação da personagem romântica, na medida em que as **Memórias** orienta no sentido da criação de uma mulher realista.

O realismo de Antônia ressalta o romantismo de Irecê, na mesma medida em que o romantismo de Taunay em suas memórias ressalta a frieza de Alberto no conto. Típico de uma literatura de transição, “situado no entre-lugar dos discursos romântico e naturalista” (SÁ, 1999, p. 141), **Irecê** sustenta ainda a validade do discurso romântico, na medida em a heroína do conto faz ecoar tal tradição. Contudo, a frieza de Alberto e o distanciamento do narrador indicam o esgarçamento do mesmo ideário. Além disso, quando se compara o desfecho de **Irecê** e de **Iracema**, outra mudança é deveras significativa: ao morrer, “Irecê não deixa descendentes nem funda uma nação” (SÁ, 1999, p. 142), como ocorre na lenda de Alencar. Além disso, se Iracema é palavra inventada, anagrama de América, para servir de símbolo da terra que fora fecundada pelo colonizador, Irecê é palavra guaná que significa estrela, que nada tem de simbólico no plano identitário. Seu legado, nada mais é do que uma “história já um tanto fora-de-lugar de seu amor pelo ingrato português” (SÁ, 1999, p. 142), o qual de herói não tem nada.

Cirino, outro personagem de Taunay que é um andarilho do sertão, ao contrário de Alberto, não penetra o interior do país como um dândi-antropólogo endinheirado, tira seus provimentos das curas que promove nas suas andanças sertão adentro. Embora promova curas e se apresente como médico, Cirino não é médico de formação, fato por ele ocultado – atitude que faz dele um charlatão. Embora charlatão, Cirino é desenhado como um sujeito sem maldades e com certa condescendência pela voz narrativa que, aliás, revela certa comicidade da situação do curandeiro.

Quanto à forma de composição do romance de Taunay, Carrizo (2001) faz a seguinte observação:

O olhar de Taunay é rico em construção de sentidos, apesar de não conseguir depreender-se do narrador onisciente tão comum na literatura da época. Sua riqueza reside no jogo de composição que o narrador efetua sobre a trama. Esse jogo de composição se expressa através de uma *dupla fórmula bitonal*, na qual: a) a uma história linear e sentimental se somam, simultaneamente, um tom de comicidade e um tom de tragicidade; b) a própria narrativa mantém um diálogo com as epígrafes que remetem à grande tradição universal.

Vejamos mais de perto, primeiramente, essa relação entre narração e epígrafes indicadas pela crítica. O diálogo que a narrativa mantém com as epígrafes é importante na construção do aspecto cômico da obra, uma vez que é através delas que “o narrador dialoga com a própria narrativa, sem necessitar uma intervenção pessoal nela” (1999, p. 106), um dos traços mais marcantes de originalidade da obra. Além disso, como destaca ainda Almeida (1999), esse diálogo vai ser responsável por desestabilizar uma caracterização da obra como sendo um “idílio sertanejo”, tendo como cenário um espaço inculto, assim como são incultos seus protagonistas. Tal desestabilização é promovida pela estranheza que causam as referências refinadas percebidas nas epígrafes, contrastantes com aquela ambientação inculta anteriormente mencionada.

Esse processo desencadeia efeitos diversos na obra. Ele serve, por exemplo, para ancorar as referências do autor, que dialoga com autores clássicos e românticos, mas serve também para que sua obra se insira numa tradição cultural do Ocidente. Além disso, é através desse procedimento narrativo que os traços cômicos e trágicos presentes no romance, como indicou Carrizo (2001) sejam construídos. Quanto ao aspecto cômico, destaca-se o uso da ironia como elemento fundamental de construção de sentido. Como afirma Almeida (1999, p. 110),

a atitude dominante [no romance] é de ironia: o narrador parece considerar com um sorriso crítico seus personagens e as situações em que se envolvem. Mais ainda: o próprio discurso narrativo é por vezes objeto de ironia das epígrafes. Na realidade, um tão complexo jogo de espelhos se estabelece entre epígrafe e texto que este último por vezes se apresenta como uma espécie de paráfrase – ou até paródia – daquela.

Essa consideração sobre o modo de construção de **Inocência** reforçam um tipo de estratégia que, levando em consideração as reflexões que tecemos acerca de **Ierrecê**, parecem indicar um modo de operação nas narrativas de Taunay que, mesmo partindo de um ideário romântico, dialogando com seus temas e imagens, há um processo de



esvaziamento do tom épico, heroico e idealizante tão característicos dessa estética. O idílio indianista é esvaziado em **Irecê**, em **Iracema**, esvazia-se o idílio sertanejo.

Irecê e Inocência são heroínas bastante diversas daquelas que ocupam tipicamente as narrativas românticas, a elas, embora exista a beleza que gera o encantamento, mais arrebatador no caso da moça do sertão, falta algo. Ambas, como indica Carrizo (2001) sobre Inocência, mas que pode ser estendido a Irecê sem risco de distorções, não possuem mistério algum, são ignorantes e estão submetidas a um sistema de costume intransponível, mais particularmente em Inocência, ou de pouco valor, como pode ser notado em Irecê, a qual é logo aculturada por Alberto. Como indica Carrizo (2001, p.108), “o amor irrealizável de Inocência e Cirino sustenta-se na intransponível oposição de costumes e valores; do mesmo modo, a relação temporária entre Irecê e Alberto baseia-se nos diferentes modos de viver de uma família indígena e um antropólogo, relação que também resulta inviável”.

Diante do exposto, pode-se afirmar que parece haver um esgarçamento da metáfora amorosa como caminho para resolver as diferenças culturais. Metáfora esta que, como demonstrou Doris Sommer (ano), vai ser largamente utilizada nos romances de formação do século XIX na América Latina. Taunay, ao vislumbrar as diferenças culturais que marcam a nação, parece querer indicar que a resolução para essa questão é mais complexa do que quis autores de gabinete como fora Alencar. Daí podermos perceber em sua obra uma “modulação diferente”, como quis Carrizo (2001), ao se epitomizar a nação. Segundo a autora, em **Inocência**, Taunay

Traduz para o leitor citadino o problema do contato cultural e da comunicação, deslocando um olhar telúrico, um país todo natureza, e enfatizando as determinações do meio e dos costumes que parecem quase intactos devido à falta de contato e comunicação dentro do país. [...] [Em Taunay], o nacional implica necessariamente o mundo presente e real, o que leva a uma tentativa de compreender e explicar a natureza. Por sua vez, a natureza tornou-se mais complexa e deixou de ser o paraíso. Frente à resposta épica e grandiloquente de Alencar, Taunay desenvolve o drama dos costumes rústicos.

Nesse sentido, os traços cômico-trágicos que dão o tom do romance podem ser tomados como mais um elemento indicativo da diferença do trato das questões nacionais e identitária entre Taunay e Alencar, diferenças que podem ser tomadas como indicativas de certa variedade de matizes, dentro de um mesmo período, de maneiras de construir a ideia de nação. O final trágico de **Iracema** serve para realçar o tom épico da narrativa de Alencar e metaforizar o sepultamento daquele mundo de que Iracema é representante.

Sepultado, ele fica no passado e na memória de Martin como saudade. O futuro ainda é sem rosto, metaforizado em Moacyr, mas que carrega o sofrimento e a inocência da mãe. Em Taunay, o fim trágico revela a falência de um tipo de resolução dos conflitos culturais da nação a partir da metáfora do amor. Na trama, os personagens que se entregam a um amor ingênuo acabam sozinhos ou mortos. Cesário, padrinho de Inocência, resolve intervir junto a Pereira, pai da moça, para que ele dissolva o compromisso de casamento firmado com Manecão –o elemento impeditivo para que ela e Cirino fiquem juntos – por acreditar no amor, já que ele viveu algo semelhante no passado. Contudo, sua situação no presente, é a solidão. Cirino e Inocência morrem, ele assassinado por Manecão e ela talvez por desilusão amorosa. A morte da heroína não é narrada, sobre ela, o narrador apenas diz

Inocência, coitadinha...

Exatamente nesse dia fazia dois anos que o seu gentil corpo fora entregue à terra, no imenso sertão de Sant'Ana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade. (TAUNAY, s/d, p. 200)

O dia a que se refere o narrador é aquele em que o naturalista alemão, Meyer, apresenta à Sociedade Geral Entomológica sua descoberta: uma nova espécie de borboleta à qual batizou de Inocência. Entre o inseto e a protagonista, além da beleza, há a coincidência do destino, a borboleta é capturada e morta para ser exibida na Europa, Inocência, prisioneira do meio cultural em que se insere, é morta em consequência dele mesmo.

Da mesma forma que há um esvaziamento da metáfora amorosa como caminho simbólico de resolução de conflitos culturais, há um esvaziamento do próprio signo da inocência. Inocência (do latim *innocentia, ae*) significa inocuidade, candura, pureza, simplicidade, ingenuidade, qualidade do que é inocente (= inofensivo, sem culpa, isento de malícia, simples, ingênuo). Se em **Iracema**, como observou Carrizo (2001) o adjetivo inocência, assim como fecundidade, configuram o campo semântico da índia tabajara, enquanto mãe e terra, em Taunay o mesmo signo, uma vez esvaziado, já que na trama “traduz negatividade, fracasso”, uma vez que representa a mulher, por extensão, representa também a terra. Da inocência parece restar apenas o vazio, a inocuidade.

#### 4 A inocência em Machado de Assis

*Para Gilvan Procópio Ribeiro*

O abolicionista Joaquim Nabuco, em sua autobiografia **Minha formação** – definida por Alfredo Bosi (2010, p. 324) como uma “fusão de biografia sentimental e intelectual e retrato de uma época” – em certa altura de suas lembranças faz um mergulho no universo de sua infância no engenho de Maçangana no capítulo homônimo. Administrado por sua madrinha, dona Ana Rosa Falcão de Carvalho – que fora sua mãe até os oito anos e tratara com benevolência os escravos – o engenho era como uma espécie de *oásis*, a imagem é do próprio Nabuco, o que possibilitou que a escravidão tenha sido vivenciada pelo abolicionista, na sua mais tenra infância, em um clima de paz; o oásis, porém, era cercado por injustiça e violência por todos os lados, as quais não se furtaram do conhecimento do menino Joaquim e foram determinantes em suas escolhas futuras.

Publicada pela primeira vez em 1900, **Minha formação** significa o esforço de autoanálise da formação do homem público Joaquim Nabuco, que teve sua trajetória marcada pela pauta abolicionista. Assim sendo, a autobiografia, embora promova a reconstrução do menino, do jovem e do homem público que se tornou Nabuco, apresenta também um rico panorama político da segunda metade do século XIX sob o olhar do maduro Nabuco, doze anos depois de finda a escravidão. A respeito desta declara o abolicionista:

A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas lendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do Norte (NABUCO, 1998, p. 183).

A constatação de Nabuco, poucos anos depois da Abolição (1888), de que a escravidão “permanecerá” como “característica nacional” do país deixa evidente que a escravidão no Brasil foi mais que uma força de produção historicamente datada, ela é constituinte da identidade da nação. Daí ter povoado o país como “uma religião natural e viva” de maneira que a força da lei não tenha sido suficiente para extingui-la. As marcas que ela deixou, portanto, são determinantes de um tipo de sociabilidade marcada por

antagonismos aparentemente despidos de causalidades (*tristezas* sem pesar/*alegrias* sem causa; *lágrimas* sem amargor, *silêncio* sem concentração/*felicidade* sem dia seguinte). Isto quer dizer que a sociabilidade brasileira constituiu-se marcada por antagonismos, por vezes paradoxais, sendo a escravidão a instituição que os naturaliza com seus “mitos”, “legendas” e “encantamentos”.

A hipótese que se desenvolverá neste capítulo é de que a escravidão naturalizou a violência como elemento da sociabilidade brasileira de maneira tal que sua prática parece não gerar culpa em seus agentes diretos. Assim, o par antagônico inocência/violência, será apreendido na dinâmica social a partir, sobretudo, da observação da constituição do espaço público e da socialização de seus ocupantes. O *corpus* literário cuja análise buscará evidenciar tal dinâmica compõe-se do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, a fim de observar quais são as consequências no âmbito das relações sociais, da naturalização da violência a partir a experiência escravocrata.

#### 4.1 Pai contra mãe

O conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, foi publicado em 1906 no livro **Relíquias de Casa Velha**. O volume é iniciado com a seguinte “Advertência”:

Uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora.

Chama-lhe à minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos e impressos que aqui vão, ideias, histórias, críticas, diálogos, e verás explicados o livro e o título. Possivelmente não terão a mesma suposta fortuna daquela dúzia de outras, nem todas valerão a pena de sair cá fora. Depende da tua impressão, leitor amigo, como dependerá de ti a absolvição da má escolha (ASSIS, 1965, p. 5).

Engana-se, porém, o leitor que julgar que encontrará narrativas de cunho autobiográfico, em que fatos da vida do autor, sobretudo em sua dimensão mais particular, serão expostos. O que o conjunto das narrativas apresentam, na verdade, são um quadro histórico, político e ideológico do Brasil oitocentista, no qual viveu Machado de Assis, através da rememoração *a posteriori*, início do século XX, possibilitando ao autor construir análises como conhecedor empírico – não de todos os fatos narrados, mas como homem do século – mas com a lucidez que o distanciamento histórico pode propiciar.

No conto “Pai contra mãe”, o primeiro do livro, nota-se a distinção entre o tempo da narração e o tempo da narrativa. Este, tomando como base o ano de publicação do livro, são os anos finais do decênio 1850, período da aprovação e vigência da lei Eusébio de Queiroz (1850) – a qual proibia o tráfico de negros para o Brasil e que significou o primeiro esforço verdadeiro do Império no sentido de extinguir tal prática. Contudo, o mesmo período é chamado pela historiografia como o “tempo saquarema”<sup>29</sup>, momento de hegemonia política e cultural de domínio, marcada pela “inviolabilidade da vontade senhorial e [pela] ideologia da produção de dependentes, [a qual] garante uma unidade de sentido à totalidade das relações sociais, que parecem então seguir o seu curso natural e inabalável” (CHALHOUB, 2003, p. 18-19). Nota-se, portanto, que no conto em questão mantém-se, em consonância com a “Advertência” que abre o livro, o distanciamento temporal do olhar do narrador para os fatos narrados. Ao observar fenômeno semelhante em **Helena** (1871), Sidney Chalhoub (2003) faz uma constatação que se aplica ao conto em questão sem nenhum prejuízo. Segundo ele, a presença das duas historicidades no romance permite ao narrador “uma revelação às vezes sutil, outras vezes aberta e até informada pelo propósito de denúncia, dos antagonismos e da violência inerentes às relações sociais vigentes durante ‘o tempo saquarema’” (CHALHOUB, 2003, p. 19). Tendo em vista tais considerações, vejamos mais de perto o conto “Pai contra mãe”.

A narrativa é iniciada com a descrição de instrumentos utilizados com o intuito de manter em funcionamento a ordem escravista:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e *ai ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas*” (ASSIS, 1965, p. 9, grifo nosso).

Dois aspectos relevantes no conto são passíveis de reflexão a partir do fragmento supracitado: um referente à questão temporal, outro relativo à posição crítica do narrador acerca da escravidão. Nota-se, acerca do primeiro aspecto, que Machado, em 1906, quase

---

<sup>29</sup> Saquarema era alcunha dada aos membros do Partido Conservador, pois vários de seus membros residiam no município fluminense de Saquarema, onde foram sediadas várias reuniões do partido.

duas décadas depois da abolição da escravidão, pretendeu resgatar as lembranças sobre tal instituição, explicitando que ela deixou marcas na sociedade. A voz narrativa ressalta que a Abolição levou consigo “ofícios e aparelhos”, ou seja, profissões e instrumentos de manutenção do cativo, como o ferro atado ao pescoço ou ao pé, mas não seus reflexos sociais. A frieza com que o narrador descreve a utilização e finalidade da máscara de folha-de-flandres, porém marcada pela ironia, diz muito da posição crítica do narrador, evidenciada pelo comentário que explicita sua posição perante tal ordem: “Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (ASSIS, 1965, p. 9).

No ensaio “A velha pobre e o retratista”, Roberto Schwarz aponta que a parcialidade e, por vezes, a frieza, é uma marca do narrador machadiano, que “em vez de buscar a isenção, e a confiança que a imparcialidade suscita, [...] dá espetáculos de desprazer, que vão da picuinha à semostração literária ao crime” (SCHWARZ, 1983, p. 46). Sendo que “a má-fé deliberada no trato dos pobres exaspera o sentimento de injustiça no leitor” (SCHWARZ, 1983, p. 46). Assim sendo, através da descrição dos instrumentos utilizados para a manutenção da ordem escravocrata, como também de suas finalidades – a punição pela má conduta e a coibição de maus comportamentos –, o narrador proporciona a visualização do funcionamento dessa grotesca instituição a partir de uma perspectiva crítica.

A máscara de folha-de-flandres, sobre a qual o narrador dedica maior detalhamento, além da finalidade de punição de mal comportamento e coibição deste, é acrescida de mais uma finalidade, a “proteção” do escravo, promovida pelo senhor, da prática do pecado do roubo. Melhor dizendo, o mesmo instrumento que serve ao castigo, também se presta à salvação, assim como o mesmo agente que pune de maneira cruel, é quem promove a proteção. Duas considerações aqui devem ser feitas, a primeira diz respeito à maneira como a ideologia senhorial é desnudada por Machado de Assis, a segunda é sobre como tal desnudamento evidencia o nó com o qual tal ideologia ataca a crueldade e nobreza, violência e inocência.

Segundo Alfredo Bosi, “uma das conquistas teóricas do marxismo foi ter descoberto que é nas práticas sociais e culturais, fundamentalmente enraizadas no tempo e no espaço, que se formam as ideologias e as expressões simbólicas em geral” (BOSI, 1992, p. 194). De maneira bem sucinta, pode-se dizer que a ideologia parte da “transposição para o plano das ideias, de relações sociais muito determinadas” (CHAUI, 1984, p. 10), sendo que um dos “traços fundamentais da ideologia consiste, justamente,

em tornar as ideias como independentes da realidade histórica e social, de modo a fazer com que tais ideias expliquem a realidade, quando na verdade é essa realidade que torna compreensíveis tais ideias” (CHAUÍ, 1984, p. 10-11). Vista desta perspectiva, a ideologia dominante de determinado período histórico visa a naturalização das relações de dominação na sociedade, de maneira que o oprimido não perceba que tais relações respondem apenas aos interesses dos opressores. Valendo-se da proposição de Adorno segundo a qual “A grandeza única da obra de arte é deixar falar o que a ideologia esconde”, Alfredo Bosi (2010), em “Um nó ideológico – sobre o enlace de perspectivas em Machado de Assis”, ressalta como é importante a operação de desatar e estirar os fios “unidos de maneira intrincada” no tecido narrativo machadiano, a fim de identificar os processos ideológicos que apresenta o autor.

Numa perspectiva semelhante à de Bosi, o historiador Sidney Chalhoub (2003) aponta como é importante a “leitura a contrapelo” da obra machadiana para que seja evidenciada a ideologia senhorial do oitocentos registrada pelo autor. Já Eduardo de Assis Duarte, em **Machado de Assis afrodescendente: escritos de caramujo** (2009), aponta a “dissimulação”, ou “estratégias de caramujo” como estratégia fundamental para se compreender a voz narrativa machadiana, segundo ele “Machado nunca opta pelo confronto aberto. Ao contrário, vale-se da ironia, do humor, da diversidade de vozes, e de outros artifícios para inscrever seu posicionamento” (DUARTE, 2009, p. 253).

Partindo dessas considerações, portanto, nota-se que a “nobreza” supostamente conferida ao castigo com a máscara de folha-de-flandres na verdade é o desnudamento da lógica senhorial que procura esconder ou justificar para si mesma, e por extensão a todos os dominados, a violenta desumanização do negro que significou a escravidão, como se ela fosse um ato de “nobreza” e “bondade” do homem branco, civilizado e cristão, para o incivilizado e bestial negro africano. Não é por acaso, portanto, que é justamente a máscara o instrumento escolhido por Machado para ilustrar tamanha distorção.

No “Sermão vigésimo sétimo, com o santíssimo sacramento exposto”, Pe. Antônio Vieira, assistido por senhores e escravos dois séculos antes dos fatos narrados por Machado de Assis, reconhece a humanidade do escravo e demonstra ser ele “composto de corpo e alma”. Segundo ele, o corpo está submetido ao domínio do senhor, enquanto a alma “é isenta de todo domínio alheio, e não pode ser cativa. O corpo, e somente o corpo, sim [...]” (VIEIRA apud RONCARI, 2002, p. 161). Ao tomar a contrapelo o discurso do jesuíta, evidencia-se que a lógica senhorial da propriedade e a sujeição do negro não apenas é por ele reconhecida, e metonimicamente também

reconhecida pela Igreja, como também cria o palco para que a benevolência senhorial seja encenada, uma vez que sendo o escravo dotado de alma, mas ao mesmo tempo submetido ao poder absoluto de vida e morte conferido por lei ao senhor de escravo, cabia a este garantir a salvação da alma do cativo, seja pela conversão involuntária ao cristianismo, seja criando meios, mesmo que grotescos, para protegê-lo do pecado. As palavras de Vieira, tomadas em sua dimensão ideológica e postas em relação diacrônica com a observação de Machado de Assis, demonstram a relação nada casual entre violência e inocência ao longo da nossa história.

A ideologia senhorial, vista desta perspectiva, instaura uma estrutura social em que a violência ao mesmo tempo em que regula as relações sociais e é explicitada pelo castigo físico a que é submetido o escravizado, também é justificada pela necessidade de discipliná-lo e salvá-lo. No quadro geral da nossa história, percebe-se que tal operação faz gerar uma constância de violência social descontrolada e absurda, a qual parece prescindir de contingências históricas e sociais, mas relacionadas a uma ordem natural que dispensa não só a existência de um agente que a constrói, como isenta de culpa aqueles que a praticam. Segundo Pereira (2003), vista diacronicamente, a história do processo civilizador brasileiro “deixa ver as escolhas violentas que foram feitas na sua implementação [...]. Violência sempre encoberta por discursos sedutores de civilização e formalidade (PEREIRA, 2003, p. 199). Violência e inocência, civilização e barbárie, portanto, parecem pares opostos que caminham juntos de maneira tão naturalizada e racionalizada, como toda ideologia, que o antagonismo em que operam é negligenciado.

O caráter contraideológico do narrador machadiano, porém, não deixa que a ideologia seja obliterada. Após descrever a funcionalidade e finalidade da máscara de folha-de-flandres, a voz narrativa indica a intenção e o tom do texto: “Mas não cuidemos de máscaras”, indicando que falará sobre a escravidão revelando todo seu aspecto cruel, grotesco e ideológico. Nesta perspectiva, o narrador segue relatando uma prática recorrente na época, a fuga de escravos: “Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada”. Tirando as máscaras da linguagem, Machado revela aspectos cruciais da sociedade oitocentista, marcada pela exploração do homem pelo homem: os escravos eram muitos e não aceitavam violências físicas, menos ainda a escravidão, daí a fuga ser prática de resistência recorrente na época. As constantes fugas demonstram a tensão social estabelecida pelo sistema escravocrata na mesma medida em que ameaçam a sua manutenção. A violência do castigo aparece



então como o instrumento capaz de garantir a ordem e demanda por agentes capazes de operá-lo, o que faz surgir ofícios característicos da época, como o de “pegar escravos fugidos”. Esta demanda de mão de obra tão específica é suprida pelo homem livre.

Para Roberto Schwarz (1981, p. 16), no Brasil, a “colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o ‘homem livre’, na verdade dependente”, e a proliferação das ideias liberais ao longo dos oitocentos colidiu com o sistema escravocrata e gerou um quadro social particular. Segundo o crítico, a relação entre latifundiário e escravos era clara, de proprietário e propriedade, entretanto, a posição dos “homens livres” era singular, “nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto de um grande” (SCHWARZ, 1981, p. 16). Alfredo Bosi discorda de Schwarz, para quem liberalismo em uma sociedade agrária e escravocrata como o Brasil significava um quadro de “ideias fora do lugar”. No ensaio “A escravidão entre dois liberalismos”, Bosi faz o primeiro esforço para demonstrar que escravismo-liberalismo “foi, no caso brasileiro pelo menos, apenas um paradoxo verbal” (BOSI, 1992, p. 195). Posteriormente, num estudo de fôlego intitulado **Ideologia e contraideologia** (2010), o crítico literário recupera a gênese e a roupagem do conceito de ideologia na modernidade ocidental, demonstrando, também, a gênese da teoria liberal. Na segunda parte do livro, “Intersecções Brasil/Ocidente”, Bosi reconstrói a trajetória histórica das ideias liberais no Brasil, deixando evidente a ausência de paradoxos entre liberalismo e escravidão, não apenas nos trópicos, mas na própria Europa. Sidney Chalhoub (2003) designa esse quadro de dependência entre os homens livres e o senhor de escravos como paternalismo, ou seja, “uma política de domínio na qual a vontade senhorial é inviolável, e na qual os trabalhadores e os subordinados em geral só podem se posicionar como dependentes em relação a essa vontade soberana” (CHALHOUB, 2003, p. 47). Porém, o historiador destaca que, vista apenas da ótica senhorial, a sociedade que se constitui sob a ideologia paternalista impossibilita a insurgência de antagonismos de classe significativos,

já que os dependentes avaliam sua condição apenas na verticalidade, isto é, somente a partir dos valores ou significados sociais gerais impostos pelos senhores, sendo assim inviável o surgimento das solidariedades horizontais características de uma sociedade de classe (CHALHOUB, 2003, p. 47).

O historiador demonstra que visto somente a partir destas considerações, o paternalismo não passaria de uma autodescrição do mundo idealizado pelos senhores.

Chalhoub (2003), recorre ao pensamento da historiadora especialista em escravidão Rebecca Scott, a qual afirma que subordinação não significa passividade – e as diversas maneiras de que se valiam os escravos para desconsiderar a opressão, cada vez mais estudadas pelos historiadores, seriam provas disso – e o estende para as relações dos dependentes em geral em sociedades paternalistas. Neste movimento, acompanhado pelo pensamento de Schwarz sobre as relações de dependência no contexto da sociedade escravocrata, o historiador evidencia a existência de um “vínculo estrutural entre escravidão – isto é, o controle social exercido sobre os trabalhadores escravos – e paternalismo – a política de domínio que garantia a subordinação dos dependentes” (CHALHOUB, 2003, p. 49), na qual tanto escravos quanto dependentes movem-se no sentido de corroer por dentro os domínios senhoriais. No conto em questão há representantes das três classes citadas: Candido Neves (e sua família), homem livre e dependente, Arminda, a escrava fugida, e seu proprietário, o senhor de escravos; assim como há também a representação das relações de favor e de dominação.

Candido Neves é um homem livre que tentara se adaptar a vários ofícios sem, contudo, permanecer em nenhum, já que “tinha um defeito grave [...], não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava de caiporismo” (ASSIS, 2003, p. 363). Candinho, como era chamado em família, tentara ser tipógrafo, mas logo desistiu do ofício, assim como desistiu também da carreira do comércio, já que “a obrigação de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho” (ASSIS, 2003, p. 363), dado que o trabalho manual aproximava o homem livre do escravo. Como observa Schwarz (1983, p. 48), “a existência da escravidão desmerecia o trabalho livre. [...] e a ética do trabalho – um dos pilares da ideologia burguesa contemporânea – não encontrava muita fé entre nós”.

As dificuldades de manter a família, composta pela esposa Clara e sua tia Mônica, além do filho que estava para nascer, leva Candinho a exercer um novo ofício, capturar escravos fugidos. Se o trabalho manual exercido por ele anteriormente aproximava-o da casta dos escravos, o novo ofício demarcava distância, além de aproximá-lo do extremo oposto, o senhor. Como aponta Lopes (2007, p. 89),

a captura de escravos fugidos, enquanto atividade financeira e ofício de um momento histórico, constitui-se como exercício de manutenção do direito de propriedade do senhor sobre seu escravo, manutenção esta que, diante da fuga, passa a ser garantida pelas mãos do homem livre.

Além do mais, tal ofício “não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda” (ASSIS, 2003, p. 363), o que traz a Candinho um novo encanto, pois além de servir à manutenção da ordem escravista, não era demandado por grande esforço. Sobre tal ofício, comenta o narrador:

Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem (ASSIS, 2003, p. 360).

As considerações do narrador sobre o ofício ao qual Candido passa a se dedicar possibilita traçar o perfil daqueles que comumente se ocupavam dele: no geral eram homens pobres que apresentavam inaptidão para outros trabalhos, por falta de conhecimento talvez, e não necessariamente por desinteresse. Outros, porém, não excluindo os fatores já mencionados, identificavam-se com o ofício por sentirem-se fortes ao servir ao sistema promovendo a manutenção da ordem, ou seja, pareciam encontrar um sentido para sua existência através da sua serventia como mantenedor da ordem. Candido Neves parece alinhar-se ao segundo grupo, uma vez que não lhe faltaram outras oportunidades de trabalho, os quais, porém, “feria-o na corda do orgulho”. O desejo que Candido Neves tem de se distanciar da classe de escravos e ascender socialmente pode ser notado na passagem em que ele interroga um farmacêutico para saber se ele havia visto pelas redondezas uma escrava fugida. Como destaca a voz narrativa, “Candido Neves parecia falar como o dono da escrava, e agradeceu cortesmente a notícia” (ASSIS, 2003, p. 367).

#### **4.2 Sobre a banalidade do mal**

Este traço de Candinho, comum a outros homens livres de seu tempo, como afirmou a voz narrativa, ajuda a explicar porque uma ordem tão cruel e grotesca pôde ser mantida por tanto tempo: isso só é possível porque há sujeitos dispostos a servir e manter a ordem vigente, ainda que isso signifique a prática de violência extrema. Cerca de meio século depois que o narrador machadiano aponta para essa questão, a filósofa Hannah Arendt, pensando os regimes totalitários que marcaram o século XX, desenvolve a ideia

de “banalidade do mal”, a qual ajuda a compreender como fenômenos tais quais o Holocausto podem não apenas ser institucionalizados, racionalizados, mas contar com uma vasta gama de executores. Tomada como “algo bastante fatural, o fenômeno dos atos maus cometidos em proporções gigantescas – atos cuja raiz não iremos encontrar em uma espécie de maldade, patologia ou convicção ideológica do agente”, a ideia de “banalidade do mal” parece apropriada para pensar o quadro social do Brasil oitocentista sem o risco de anacronismo, uma vez que sua ocorrência depende de contingências históricas verificáveis não apenas no século XX.

O conceito é esboçado pela primeira vez por Hanna Arendt em **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal** (1963). Ao fazer a cobertura jornalística do julgamento de Adolf Eichmann, um dos principais responsáveis pela “solução final” dos judeus na Alemanha nazista, a filósofa intriga-se ao constatar que o homem responsável por atos tão cruéis era “um homem banal, sem grandes motivações ideológicas nem engajamento político, apenas um homem comum” (SOUKI, 1998, p. 85). O estudo do perfil de Eichmann pela filósofa demonstrou que ele era um homem “normal e medíocre”, perfeitamente adaptado ao trabalho que exercia, vaidoso, exibicionista e amigo de “clichês pretenciosos”. Além disso, Arendt destaca que “quanto mais se ouvia Eichmann, mais óbvio ficava que sua inabilidade de falar estava intimamente relacionada com a sua inabilidade de pensar, ou seja, de pensar do ponto de vista de outra pessoa” (ARENDR, 1999, p. 62). Assim sendo, “o personagem Eichmann, encarnando a ‘banalidade do mal’, associa claramente ‘inconsciência’, ‘afastamento da realidade’ e ‘obediência’. Assim, “‘ele apenas’, segundo Hannah Arendt, ‘nunca compreendeu o que estava fazendo’” (SOUKI, 1998, p. 92).

Quando a pensadora trata do mal enquanto “banal”, este termo “se refere à sua aparência, enquanto fenômeno que se dá a aparecer”. Dito de outro modo, a “aparência de banalidade” serve para “ocultar o verdadeiro escândalo do mal”. Assim sendo, pode-se dizer, portanto,

que o mal pode ser banalizado por contingências históricas, o que significa que o mal cometido pelo homem pode se mostrar banal, não que, por si mesmo, seja banal. A questão do mal não é, assim, uma questão ontológica, uma vez que se apreende uma essência do mal, mas uma questão da ética e da política (SOUKI, 1998, p. 99-100).

Tais considerações, junto com o perfil de “homem banal” que constitui Eichmann, possibilitam a Arendt mais do que despir o executor de um caráter demoníaco, promovem um deslocamento da questão do mal do âmbito “teológico, sociológico e psicológico” para o político. Quando ela trata da banalidade do mal enquanto “fenômeno humano”, nota-se que este transcende contingências históricas específicas, sendo três os parâmetros que servem para pensar como a banalidade do mal se organiza: a “necessidade”, a “irrealidade”, e a “ausência do pensamento”. A “necessidade” estaria ligada à “existência de um sistema que intima cada um a aderir, através de sua função ou de seu posto, um ponto tal que implicaria a perda da identidade pessoal e de toda a possibilidade de reivindicar a responsabilidade de seus atos” (SOUKI, 1998, p. 101); a “irrealidade” diz respeito à adaptação da realidade de maneira que todos os valores e fatos, sejam eles ligados as “leis da história” ou da “natureza”, se submetam aos princípios ideológicos dominantes, fazendo com que a realidade sempre se adapte a eles conforme a necessidade; por fim, “a ausência de pensamento” está diretamente ligada à incapacidade de pensar-se no lugar do outro, o que facilita a sujeição e a ausência de resistência ao mundo construído pela ideologia, daí a obediência cega às ordens superiores.

Tendo em vista estas considerações, pode-se afirmar que há, tanto no que se refere à dimensão política quanto humana da ideia de banalidade do mal, correlação com as contingências históricas presentes em “Pai contra mãe”. A ideologia senhorial, paternalista e escravocrata, necessita da violência e das relações de submissão e dependência para se manter. Daí o surgimento de ofícios, como o de capturar escravos fugidos, para a sua manutenção. Este quadro social, possibilita a construção de subjetividades em que a “necessidade” a “irrealidade” e a “ausência de pensamento” se manifestem.

### **4.3 As relações de favor**

Um ponto relevante a se notar em “Pai contra mãe” são as relações das personagens livres do conto têm como fundamento a dependência e o favor: Clara, personagem de débil personalidade – “ausência de pensamento” –, órfã de pai e mãe, depende da tia Mônica, com a qual vivia e cosia antes de casar-se, e da providência divina, já que é a ela que recorre por duas vezes na narrativa perante momentos de dificuldades – “Nossa senhora nos dará o que comer” (ASSIS, 2003, p. 362), responde à tia quando esta fala sobre a dificuldade que a sobrinha terá quando nascer um filho; em outro

momento, quando a tia recebe desorientada a notícia da gravidez da sobrinha, Clara afirma: “Deus há de nos ajudar titia” (ASSIS, 2003, p. 362). Tia Mônica, após o casamento da sobrinha, passa a depender de Candinho e é quem consegue, no momento mais agudo da crise financeira da família, uma casa emprestada para abrigar a família.

Na obra machadiana encontramos vários exemplos de agregados que vivem de favor, sob a proteção de uma família de posses. Para Sidney Chalhoub (2003, p. 57),

ao centrar suas histórias nos antagonismos entre senhores e dependentes, Machado de Assis abordava, na verdade, a lógica da dominação que era hegemônica e organizava as relações sociais no Brasil oitocentista, incluindo aí o problema do controle dos trabalhadores escravos, a “relação produtiva da base”.

Mesmo não sendo agregado, o lugar ocupado por Candido Neves na narrativa em questão encontra-se “marcado pela pobreza, pela ausência de uma profissão, pelo desemprego e pelas relações de favor, o que faz com que seja um representante dos homens livres localizados no regime escravista” (LOPES, 2007, p. 90). A caracterização de Candinho e Clara como livres e distantes da casta de cativos pode ser percebida também por seus nomes, que indicam a brancura do casal, distanciando-os da situação dos escravos e reforçando seu lugar social. A esse respeito destaca ironicamente o narrador: “O casal ria a propósito de tudo. Os mesmos nomes eram objeto de trocados, Clara, Neves, Cândido; não davam que comer, mas davam que rir, e o riso digeriria-se sem esforço” (ASSIS, 2003, p. 362). O comentário do narrador é revelador do lugar do homem branco, seu *status* social só existia em oposição ao negro pelo fator racial. Na prática, ambos ocupam lugar semelhante na dinâmica social, estão na base da pirâmide e dependem da vontade senhorial. Como observa Chalhoub (2003, p. 135),

A aproximação entre escravidão e liberdade, para enfatizar a precariedade e os limites de qualquer experiência de liberdade numa sociedade paternalista, organizada em torno da reprodução dos laços de dependência pessoal, politiza eficazmente o drama do processo de emancipação dos escravos, então em evidência. Escravidão e paternalismo, cativo e dependência pessoal, pareciam duas faces da mesma moeda.

Essa dinâmica social propicia o que Hannah Arendt chamou de “irrealidade” e “vazio de pensamento”. Uma vez que é o fator racial que define o lugar do homem livre na ordem escravista, ele torna-se facilmente suscetível à ideologia vigente, submetendo-se cegamente às suas regras, e torna-se incapaz de pensar pelo ponto de vista do escravo,

visto apenas como aquele que obstrui o perfeito funcionamento do regime vigente. Daí a nobreza de que se investe Candinho ao torna-se capturador de escravos fugidos e a total ausência de empatia com Arminda, a escrava grávida cuja captura garantiria a ele e à esposa a chance de não entregarem o filho recém-nascido para a Roda de Enjeitados.

#### 4.4 Dependente *versus* escravo

O ofício a que Candinho se dedicava já não dava mais lucros como anteriormente: “os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos de Candido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada” (ASSIS, 2003, p. 363-364). Dessa forma, a situação financeira da família Neves, que já não ia bem, tende a se agravar com a chegada do filho do casal. A crise foi tamanha que tia Mônica propôs que Candinho levasse o filho, assim que nascesse, à Roda dos Enjeitados. Embora o protagonista tenha se revoltado perante tal solução, a escassez financeira fez com que ele acatasse o conselho. É chegado, então, o clímax da narrativa: Candinho, resignado, leva o filho para a Roda dos Enjeitados, tentando afastar o máximo possível o momento da despedida passando por caminhos pouco usuais. Neste íterim, ao entrar em um beco que liga duas ruas, vê um vulto de mulher e logo reconhece a escrava fugida, de nome Arminda, cuja captura renderia uma recompensa de cem mil réis. Neste momento, uma esperança revela-se para o protagonista que vai à captura da escrava. Ao ser presa, Arminda implora para que não seja entregue, uma vez que iria ser castigada e, na situação em que se encontrava, o resultado poderia ser trágico. É quando o protagonista assevera: “Você é quem tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?” (ASSIS, 2003, p. 368). A fala de Candinho explicita a ausência, de sua parte, de qualquer tipo de solidariedade e empatia, nem mesmo o fato de também estar lutando para manter perto de si o filho é capaz de fazer com que se coloque no lugar do outro. Além disso, a gravidez de Arminda, que não espantaria ser fruto de violência sexual, é apontada como sendo de total responsabilidade da escrava, assim como era irresponsabilidade dela fugir no estado em que se encontrava, mesmo que isso significasse a tentativa de salvar o filho da escravidão. A fala de Candinho demonstra, portanto, que ele só consegue conceber o mundo pela lógica senhorial.

Candido Neves não ouve os apelos da escrava e a arrasta até a casa de seu proprietário. Durante o percurso, Arminda debatia-se e gemia, e “quem passava ou estava

à porta de uma loja compreendia o que era e *naturalmente* não acudia” (ASSIS, 2003, p. 368, grifo nosso). Com a chegada de Candinho e Arminda, o proprietário paga imediatamente a recompensa prometida. Neste momento, Arminda aborta perante os olhos atônitos do proprietário e da indiferença de Candinho.

A luta travada entre Candido Neves e Arminda, ambos lutando por seus filhos, justifica o título do conto, “Pai contra Mãe”. Além disso, ilustra a situação em que se encontrava a sociedade da época, que, pautada na exploração do homem pelo homem, gerava uma situação de luta de todos contra todos. Candido Neves luta para ter seu filho junto de si, enquanto Arminda luta para ter seu filho longe dos domínios e, conseqüentemente, da propriedade do senhor. Assim sendo, Candido e Arminda representam as duas classes que ocupavam a base da pirâmide social e que, após a abolição da escravidão, mantiveram-se diferenciadas entre si pela estirpe da cor. O aborto sofrido pela escrava e a fala final de Candinho, “Nem todas as crianças vingam” (ASSIS, 2003, p. 369), bem representam a herança deixada na sociedade brasileira pelo sistema escravocrata: a profunda desigualdade social e, sobretudo, racial, a naturalização da violência na busca pela manutenção da ordem social, conquistada sempre a partir da exclusão, e a naturalização do extermínio do outro. A lógica senhorial parece vencer.

#### **4.5 Intersecções literárias**

Outra luta travada entre progenitores na obra machadiana serve para complexificar as considerações feitas até aqui: a luta simbólica entre Salvador e Conselheiro Vale, em que “o pai lutava com o pai” (ASSIS, 2007, p. 200), pelo reconhecimento da paternidade de Helena, protagonista do romance homônimo, publicado em 1876.

O romance é iniciado com o evento da morte do Conselheiro Vale, homem de posses e prestígio. Após o cumprimento dos ritos funerários, o rito jurídico de abertura e leitura do testamento, lembrado pelo Dr. Camargo – “médico e velho amigo da casa” (ASSIS, 2007, p. 18), foi seguido pela família, composta pelo filho Estácio e pela irmã Dona Úrsula. O documento provocou grande surpresa na família que passou a ter conhecimento de uma filha bastarda do Conselheiro, de nome Helena, reconhecida como legítima no testamento. Além de legitimar o vínculo, o Conselheiro estipulava que a moça deveria deixar o colégio de freiras em Botafogo no qual morava para passar a viver com o filho e a irmã. Esta aceita reconhecer a legitimidade de Helena, mas não garante doar a ela qualquer afeto; já Estácio, reconhece como soberana a vontade do pai (segue vigente



a lógica paternalista) e diz não fazer qualquer distinção entre Helena e si, uma vez que compartilhavam do mesmo sangue. Chegada a uma resolução, a família manda vir Helena do internato o quanto antes. A presença da moça na casa, que a princípio causara constrangimentos, logo é bem-vista por seus familiares, que passaram a estimá-la bastante, sobretudo D. Úrsula.

Os conflitos do romance aparecem quando os afetos de Estácio por Helena começam a apresentar traços incestuosos. No desenrolar dos fatos, com uma série de eventos envolvendo triângulos amorosos e jogos de interesses, Estácio descobre o grande segredo de Helena: ela não era filha do Conselheiro Vale, mas de Salvador, a quem visitava constantemente. Embora abalada com a descoberta, a família do Conselheiro resolve manter a farsa devido ao afeto por Helena e ao receio de um escândalo público. Helena, porém, moça de caráter inquestionável, definha-se pouco a pouco após a revelação de toda sua história e acabada morrendo. O desfecho, assim como o enredo da narrativa, parece atender aos modelos do folhetim urbano romântico. Isso, porém, é mera aparência.

O historiador Sidney Chalhoub, em seu **Machado de Assis: historiador** (2003), propõe uma interessante leitura do romance em questão. Segundo ele, o que ocupa o centro da narrativa está longe de ser a malograda história de amor entre Helena e Estácio – enredo que corresponderia ao gosto romântico ainda em voga e que teria afetado a pena do autor – para ele, o que “ocupa o centro da concepção e estrutura da narrativa da obra” é “a visão de Machado de Assis sobre a história social e política do Brasil em meados do século XIX” (CHALHOUB, 2003, p. 18). Vistas desta perspectiva, as relações familiares e sociais que se travam no interior do romance seriam representativas do período histórico e encerram a interpretação de Machado de Assis sobre a sociedade brasileira dos anos de 1950, período denominado de “saquarema” – o mesmo em que se desenrolam os fatos de “Pai contra mãe”. À semelhança deste, nota-se no romance duas historicidades, a da narrativa e a do autor. Para Chalhoub (2003) este dado é essencial para a interpretação que pretende do romance uma vez que

**Helena** não podia ser apenas o registro de certa estrutura de dominação: Machado escreveu tal romance em 1876, evocando as práticas sociais e o “clima” vigentes na década de 1850. Ou seja, é preciso ler **Helena** em duas historicidades: a da narrativa – anos de 1850 – e a do autor – 1876 –, e considerar que houve, de permeio, a crise social e os debates políticos intensos que culminaram na lei de 28 de setembro de 1871, depois conhecida como Lei do Ventre Livre. Escrito na perspectiva de quem presenciara a emergência da

crise nas formas tradicionais de domínio, **Helena** se torna também uma revelação, às vezes sutil, outras vezes aberta e até informada pelo propósito da denúncia, dos antagonismos e da violência inerentes às relações sociais vigentes durante o “tempo saquarema” (CHALHOUB, 2003, p. 19).

Pensando por esse prisma, interessa-me particularmente a relação entre Conselheiro Vale, representante da classe senhorial-proprietária, Ângela e Salvador, pais de Helena, e a própria protagonista, representantes da classe de homens livres e dependentes. A análise de Chalhoub (2003) indica que, enquanto ocupante da “primeira classe”, o Conselheiro exerce todo o seu poder de mando sobre a vida não apenas de seus escravos, mas também de seus familiares, mesmo após a morte – quando o testamento garante a execução de sua vontade. O reconhecimento de Helena como filha natural, acrescenta contornos de generosidade ao patriarca e deixa a protagonista e seu pai verdadeiro, Salvador, em uma posição singular: ao mesmo tempo em que são vítimas das determinações do Conselheiro, as quais os afasta cada vez mais, também nutrem verdadeira gratidão pela proteção que concedera a Helena, mesmo depois de morto. Ângela, porém, ao mesmo tempo em que é calculista ao forjar a morte de Salvador para que o Conselheiro Vale intensificasse seus afetos por Helena e lhe desse proteção e boa vida, não é censurada nem por Helena, menos ainda por Salvador, pois suas atitudes, por mais deletérias e pouco éticas que fossem, tinha a nobreza na finalidade.

Tais comportamentos, portanto, parecem justificados tendo em vista a estrutura social em que operam. Estando os escravos e os homens livres sujeitos à vontade senhorial, é somente através de comportamentos transgressores dissimulados – por vezes, pouco éticos – que podem agir. Assim sendo, a trama mentirosa em que Ângela envolve Salvador e Helena é compreendida por eles e não vista como exposição de qualquer desvio de caráter que ela poderia ter. Mais do que isso, é a mentira de Ângela que possibilita a inocência de Salvador, de Helena, e a generosidade do Conselheiro Vale. A existência de Salvador não é conhecida pelo Conselheiro, logo, ele não ofende a honra de Salvador intencionalmente; por outro lado, Salvador aceita participar da mentira a princípio se afastando da filha e, posteriormente, mantendo-se perto dela clandestinamente, em razão da bondade do Conselheiro e em nome do bem-estar de Helena; esta, por sua vez, deve obediência a seus progenitores, logo, também é envolvida em toda a trama à revelia de sua vontade.

Tal quadro é representativo do que Franco Moretti (1996) cunhou de “retórica da inocência”. Tomando a segunda parte de **Fausto**, de Goethe, e a relação entre o

protagonista e Mefistófeles, o crítico italiano aponta que a função essencial desta personagem no drama é isentar Fausto da culpa por todos os atos violentos que praticara. Para o crítico, Fausto poderia ter agido por conta própria em todas as suas vilezas, e Goethe quis evitar isso. Assim sendo,

[...] Mefistófeles protege Fausto da violência da sedução e, de fato, de toda violência. Graças a ele, nasce uma estratégia que será fundamental para os epos modernos, e para toda cultura ocidental: uma estratégia de negação e recusa – uma projeção da violência fora de si. A brilhante e terrível descoberta de Goethe: a retórica da inocência (MORETTI, 1996, p. 25, tradução minha)<sup>30</sup>.

Transpondo a teorização de Moretti (1996) para as relações analisadas em **Helena**, nota-se que é justamente Ângela quem possibilita que a culpa de Salvador e de Helena seja projetada fora deles. Por outro lado, é ela também que possibilita a manifestação da nobreza do Conselheiro através da adoção de Helena, já que não é possível prever qual seria sua atitude caso a morte de Salvador não tivesse sido forjada. Pensando na dinâmica social em que se estruturam todas essas relações, o que fica evidente é que em decorrência da estrutura patriarcal e escravocrata, instaura-se uma naturalização de relações sociais pautadas na ausência de consciência e solidariedade de classe e na manutenção de uma estrutura violenta que necessita da convivência daqueles subjugados por ela para a sua manutenção. Assim sendo, a “retórica da inocência” e a “banalidade do mal” se encontram e perpetuam na história política e social do Brasil através da violência dissimulada pela inocência.

#### 4.6 “Pai contra mãe” *versus* pai contra pai

Na luta entre pai contra mãe e pai contra pai, a lógica senhorial é a que parece prevalecer. Candinho mantém consigo seu filho ao restituir Arminda à posse de seu proprietário, estão à salvo o filho e a propriedade privada; Salvador, após a breve alegria que sente ao saber da morte do Conselheiro e, por consequência, vislumbrar o fim do tácito contrato firmado entre eles, sofre o golpe de saber do reconhecimento de Helena em testamento e decide se afastar definitivamente da filha, reconhecendo a vitória de seu

---

<sup>30</sup> [...] Mephitopheles shields Faust from the violence of the seduction and, in effect, from all violence. Thanks to him, a strategy is born that will be fundamental for the modern epos, indeed for the whole of Western culture: a strategy of denial and disavowal – a projection of violence outside oneself. Goethe's brilliant and terrible discovery: the rhetoric of innocence (MORETTI, 1996, p. 25).

oponente, cuja vontade é a que prevalece mesmo *post mortem*. Contudo, o desfecho dos dois conflitos apresenta uma morte: em **Helena**, morre a protagonista, em “Pai contra mãe”, morre o filho de Arminda, a qual sofre um aborto diante de seu proprietário e de Candinho.

Sobre o papel de Helena no romance, o historiador Sidney Chalhoub (2003) tece as seguintes considerações:

A chave de **Helena**, o romance, é a ambivalência de Helena, a personagem: ela está no interior da ideologia senhorial porque possui gratidão e porque conhece e manipula bem os símbolos e valores que constituem e expressam tal ideologia; ela está fora das relações paternalistas devido ao fato de que consegue relativizá-las, e logo percebê-las claramente enquanto poder e, no limite, força ou imposição. A perspectiva crítica permite a Helena, como já foi dito, a preservação de certa autonomia, no fim do romance, é a destruição da ambivalência e da possibilidade de crítica – a alternativa é a morte, ou a transformação histórica (CHALHOUB, 2003, p. 46).

Pensando por essa perspectiva, ele aponta que o destino da protagonista no romance não poderia ser outro senão a morte, já que com a descoberta da trama do testamento

Helena se tornaria aquela dependente que povoava habitualmente o imaginário de Estácio: um nada, sem direito algum, cuja própria vida pareceria uma concessão da vontade senhorial. Helena tinha de morrer, pois tamanha dependência só podia existir mesmo numa instância imaginária, e o romance machadiano procurava o movimento histórico real (CHALHOUB, 2003, p. 40).

As considerações do historiador evidenciam a visão crítica de Machado à lógica social oitocentista e seu olhar atento às possibilidades de sua transformação. Diferentemente de todas as outras personagens livres até aqui analisadas, Helena é quem demonstra consciência das estruturas de poder em que está inserida e é quem age de maneira transgressora a partir de dentro do universo senhorial. A protagonista, além de ser elemento através do qual Machado expõe a lógica senhorial, representada no romance por Estácio, é quem resiste às determinações do Conselheiro Vale e rompe com a estratégia de Ângela – que representa aquela espécie de dependente que povoa o imaginário de Estácio –, ao manter sempre viva sua relação com Salvador, isso mesmo após ser reconhecida como filha e herdeira pelo Conselheiro.

Arminda é também uma personagem consciente da dinâmica de sujeição a que está inserida, sabe que para manter qualquer esperança de liberdade para o filho que gestava precisava estar longe dos domínios do senhor; a fuga, portanto, é a estratégia de resistência e subversão da ordem de que dispõe e da qual se vale. O olhar atento de Machado também é importante neste ponto. Ao reportar o leitor para o contexto histórico-social do segundo quartel do século XIX, momento de valência da Lei Eusébio de Queiróz, o autor dá sentido histórico à aflição do dono de Arminda diante do aborto sofrido pela escrava – vale ressaltar, não explicitamente caracterizado como involuntário pela voz narrativa:

Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinquenta mil-réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou.

O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos desesperados do dono. [...] (ASSIS, 1965, p. 17-18)

A morte do filho de Arminda significa mais que o prejuízo do senhor que perde um escravo, ela simboliza a possibilidade de ruína do sistema escravocrata, uma vez que com a extinção do tráfico externo de negros, é o tráfico interno e a procriação de escravos que sustentariam a sua manutenção. A Lei do Ventre Livre (1871), daria contornos políticos a essa estratégia, Machado sabia disso ao escrever o conto, mas não a classe proprietário-senhorial do tempo da narrativa.

A lógica senhorial, portanto, apenas aparenta vencer. O olhar crítico machadiano evidencia que mesmo antes da existência de políticas públicas no sentido de extinguir a escravidão, a resistência dos escravos corroía por dentro o sistema. Da mesma forma, ao explicitar a ambivalência de Helena no interior da classe senhorial, Machado expõe as estratégias de transgressão da classe dos dependentes livres. A morte como desfecho dessas trajetórias, porém, para além de demonstrar o abalo da vontade senhorial, lança luz para a vida que se mantém, a do filho de Cândido Neves, o dependente que se move no sentido de se afirmar dentro da lógica senhorial, disposto a fazer valer a ordem através da violência. O episódio que se segue depois do aborto de Arminda é, neste sentido, elucidativo:

[...] Candido Neves viu todo esse espetáculo. Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à rua da Ajuda, e foi o que ele fez sem querer conhecer as consequências do desastre.

Quando lá chegou, viu o farmacêutico sozinho, sem o filho que entregara. Quis esganá-lo. Felizmente o farmacêutico explicou tudo a tempo; o menino estava lá dentro com a família, e ambos entraram. O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a Roda dos enjeitados, mas para a casa de empréstimo, com o filho e os cem mil-réis de gratificação. *Tia Mônica, ouvindo a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho entre lágrimas verdadeiras, abençoava a fuga e não lhe dava do aborto.*

– *Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração* (ASSIS, 1965, p. 18, grifo meu).

A lógica senhorial não morre, contudo não permanece sozinha. Há também a estratégia de sobrevivência, por parte de determinado estrato social, pautada na violência, no extermínio do outro, na ausência de empatia, na projeção para fora de si da culpa pela convivência com a manutenção e perpetuação dessa ordem. A violência é perpetuada e encoberta pela inocência. Contudo, assim como a escravidão povoou o país como “uma religião natural e viva”, como nos lembra Joaquim Nabuco, ela também gestou Armindas que têm na resistência a sua reza cotidiana.

## 5 Os inocentes, definitivamente.

*“Quanto sangue e quanto horror  
há no fundo de todas as ‘coisas boas’!...”*  
NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da moral.

O tratamento da violência na obra de Rubem Fonseca, segundo Vera Lúcia Follain de Figueredo (2003), tem sua raiz no tratamento da ideia do bem e do mal não como residentes na essência das coisas, já que a verdade não é mais que uma ilusão retórica. Tal efeito é obtido, sobretudo, por conta da mirada do autor para esse fenômeno, que se dá a partir de ângulos diversos, observando os seus aspectos mais sutis. Assim,

a violência, no universo ficcional do autor, é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo, por isso mesmo, ser sempre justificada, explicada, em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, em nome do progresso civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento. É, então, indissociável do discurso que lhe dá fundamento e a perpetua: através do discurso, toda “verdade” pode ser descentrada e, a partir daí, só se pode pensar a violência de um ponto de vista axiológico, ou seja, tudo depende do valor atribuído às formas de comportamento por uma determinada cultura em determinado momento, já que qualquer tentativa de imprimir um sentido único aos fatos resulta em fracasso (FIGUEREDO, 2003, p. 19-20).

Isso não quer dizer que o autor relativize a violência a ponto de banalizá-la, esvaziá-la, muito pelo contrário, abordá-la a partir de diversos ângulos é o que possibilita que ela não seja simplificada, como o faz os *mass media*, por exemplo. Ao contrário disso, em Rubem Fonseca, a violência é politizada e tomada como fenômeno histórico.

Interessa a este trabalho, especialmente, essa possibilidade de “abordagem histórica e política” da violência no universo ficcional de Rubem Fonseca. Em sua tese de doutorado intitulada **Comédia negra e outros assombros: política, história e guerra na ficção de Rubem Fonseca**, Benjamin Rodrigues Ferreira Filho demonstra como a abordagem das várias facetas da violência faz com que, em Rubem Fonseca, ela seja identificada como uma questão política, localizável em todos os tempos, configurando as relações sociais como guerra. Isso não apenas no que diz respeito ao Brasil, mas como um dado humano em escala global, configurando o que denomina como um quadro de “guerra de todos contra todos” (FERREIRA FILHO, 2008).

Segundo o pesquisador,

As marcas socioeconômicas, políticas e culturais que estão presentes no autor de **Romance negro e outras histórias** prestam-se a constituir palimpsestos cujos vestígios possibilitam uma leitura das relações de poder nas sociedades. Alguns traços de tais vestígios permitem uma *abordagem histórica e política da violência* na obra de Rubem Fonseca. Considerando toda a história da humanidade, alguma época houve sem que a violência ali estivesse, plena, no esplendor da eclosão de seus terrores? Uma vez que provém de conflitos sociais mal resolvidos ou insolúveis, estando sob um quadro administrativo que procura minimizar os seus perigos, a violência é necessariamente política” (2008, p. 15-16, grifo nosso).

No que tange à experiência brasileira, a violência urbana é questão incontornável na obra do autor, assim como é incontornável sua correlação com as desigualdades sociais. Porém, é possível mapear em seus escritos cartografias da violência ao longo da história, e de espaços outros, não apenas no Brasil, que promovem a politização da violência no sentido em que fala Benjamin Rodrigues Ferreira Filho (2008)<sup>31</sup>. Nas palavras de Boris Schnaiderman, a orquestração polifônica que se observa na obra de Rubem Fonseca – em que o discurso de autores das mais diversas nacionalidades e épocas se misturam ao discurso do autor –, é capaz de nos dar “uma expressão impressionante de nossa cultura e de nossa barbárie” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 777 ).

Neste movimento dialógico, a própria História se torna texto e, como observa ainda Boris Schnaiderman (1994) dilui-se a fronteira entre Literatura e História. Mobilizada pelo viés da intertextualidade, torna-se possível que se perceba em que medida a violência escancarada nas grandes cidades tem a ver com escolhas políticas que foram sendo feitas ao longo da história da nação, escolhas estas fundamentadas num projeto civilizatório no qual desigualdade social e a violência não são consequências, mas força motriz. A barbárie institucionalizada, vista assim em perspectiva histórica, tem maior ressonância.

O conto “A recusa dos carneiros”, de **Romance negro** (1992), mescla discursos parlamentares em que se discutia a pena de morte no Brasil do Primeiro Reinado com fatos que pontuaram a literatura em diversos países naquele mesmo tempo. Este movimento, conduzido por uma voz narrativa que simula o discurso do século XIX, revela o contraste entre cultura e barbárie, sendo que o progresso cultural do século das luzes, como é referenciado em várias passagens do conto, só faz realçar a institucionalização da barbárie em nome dos mais abjetos interesses.

---

<sup>31</sup> Cf. FERREIRA FILHO, Benjamin Rodrigues. Os vestígios históricos. In: **Comédia negra e outros assombros: política, história e guerra na ficção de Rubem Fonseca**. Tese (doutorado), 187 f. Universidade Estadual do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008. p. 73-120.



As falas dos parlamentares são intercaladas por considerações acerca da pena de morte, da maneira e dos objetivos visados com a sua execução em países e épocas diferentes, ao mesmo tempo em que se ressalta como o momento da execução parece configurar-se como um evento de grande interesse público e “assunto para muitas tertúlias”. Com isso, evidencia-se não somente a banalização da morte, mas a necessidade de sua espetacularização como meio de coerção social:

“Quem, senão o terror da morte, fará conter essa gente imoral nos seus limites?” Indaga o dr. Paula e Souza, abrindo os braços dramaticamente. “A experiência tem mostrado que toda vez que há execuções em qualquer lugar do Brasil, os assassinatos e outros crimes cessam; e que, ao contrário, se se passam alguns anos sem execuções públicas, os malfeitores fazem desatinos e cometem todo o gênero de atrocidades. Daqui se vê que esta pena é efficacíssima, que previne muitos crimes.” (FONSECA, 1994, p. 692-693).

Os comentários irônicos tecidos pela voz narrativa acerca dos eventos que relata tem o efeito de virar pelo avesso o discurso pseudo-humanitário dos parlamentares, deixando à mostra que a defesa da manutenção da pena de morte tem a ver com o medo de uma revolta dos escravizados, o que colocaria em risco a manutenção do perverso regime escravocrata. A gente imoral a que se refere o deputado Paula e Souza no trecho supracitado são os escravizados. O temor de uma revolta, aos moldes do que ocorreu no Haiti, fica evidente em outro trecho do discurso do parlamentar, que não por acaso serve de epígrafe para o conto: “Quem duvida que tendo o Brasil três milhões de gente livre, incluídos ambos os sexos e todas as idades, este número não chegue para arrostar dois milhões de escravos, todos ou quase todos capazes de pegar em armas!?” (FONSECA, 1994, p. 692).

Se para o sr. Rebouças, para quem a pena de morte atenta “contra o Poder Divino e igualmente contra a Constituição”, motivos suficientes para que ele defenda a sua extinção da penalidade, o deputado Ribeiro Andrada, também defensor do fim da penalidade, tenta mobilizar pelo viés econômico os parlamentares donos de escravos, como explicita a voz narrativa: “O sr. Ribeiro Andrada está persuadido da atrocidade da pena de morte; seu raciocínio econômico procura abalar as convicções dos deputados, proprietários de escravos, mostrando os prejuízos que a pena de morte pode lhes causar” (FONSECA, 1994, p. 690). Contudo, manutenção da propriedade parece ser motivo suficientemente forte para convencer seus pares de que ela deve continuar existindo, mesmo a despeito dos prejuízos causados pela morte de um escravizado, caso fosse condenado à pena capital.

O temor da barbárie, não daquela institucionalizada que permite que um homem se torne proprietário de outro, mas daquela que é fruto da revolta de quem é acometido por instituição tão violenta, é o que prevalece: “O sistema de escravidão no Brasil é certamente péssimo; porém havendo entre nós muitos escravos, são precisas leis fortes, terríveis, para conter essa gente bárbara” (FONSECA, 1994, p. 693), deixa claro o sr. Paula e Souza.

A escravidão foi abolida no Brasil em 1888, a pena de morte, assim como a pena de galés e de açoites, foi abolida pelo Código Criminal de 1890. A marginalização da população negra e a banalização da morte, mobilizadas como instrumento de coerção social, entretanto, ainda permanecem atuais na sociedade brasileira. Se em 1825 houve a recusa dos carneiros em desempenhar a função de carrasco, mote do conto em questão, que não por acaso tem como título “A recusa dos carneiros”, por outro lado, não faltaram, e ainda não faltam, representantes públicos que fazem da violência uma política de Estado nem agente sociais dispostos a colocá-la em prática em nome do “bem-estar social”.

## **5.1 A violência**

A violência é a entrada mais comum para a obra de Rubem Fonseca, seguida da cidade e, por que não, a violência da cidade. Estreando na literatura na década de 1960, sua obra dá conta, através de uma elaboração estética inovadora, de significativas transformações pelas quais passou o Brasil nas últimas décadas do século XX. Tal década é marcada por discursos nacionalistas e anticorrupção, por golpe de Estado Civil-Militar – que instaura uma ditadura que se estendeu por 21 anos e fez crescer a corrupção – e por censura e repressão que se intensificaram na década seguinte.

No que diz respeito ao cenário cultural, este período tem como marca, como aponta Antonio Candido (1989), a polifonia (reflexo da fragmentação, da individualização e da transgressão, tanto de valores culturais como sociopolíticos), a qual inviabiliza – a despeito do discurso nacionalista do poder, ou por isso mesmo – uma perspectiva homogênea e ufanista de nação. Ainda na esteira do que afirma Candido (1989), a “nova narrativa” – denominação que confere à narrativa que surge neste momento – tem como traço ser “do contra”:

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do país; contra a convenção realista baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica da dosagem dos efeitos; finalmente contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia (CANDIDO, 1989, p. 211).

O crescimento vertiginoso e desigual das grandes cidades brasileiras é um dos elementos que também colaboram para o surgimento desta “nova narrativa”. A dicção de Rubem Fonseca é basilar neste sentido. A cidade, que não é tema novo na literatura brasileira, é nela incorporada de uma maneira nova: o que se materializa no texto literário passa a ser a visão *a partir* da cidade, e não a visão *sobre* a cidade. As considerações do cínico autor-entrevistado de “Intestino grosso” são cirúrgicas neste sentido. Ele diz não *querer* nem *saber* escrever como Machado de Assis, uma vez que “morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela [...] via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis” (FONSECA, 1994, p. 461), além de não ter nada a ver com Guimarães Rosa, uma vez que escreve sobre “pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 1994, p. 468).

Há uma armadilha nestas afirmações. Tomando o autor-entrevistado como uma espécie de *alter ego* do próprio Rubem Fonseca, a categórica afirmação de que “não dá mais para Diadorim” não tem a ver com qualquer infecundidade da obra de Guimarães Rosa. Na mesma medida, não saber e não querer escrever como Machado de Assis pode ter a ver com traços de estilo do bruxo do Cosme Velho, mas nada tem a ver com aspecto temático de suas obras ou mesmo da perspectiva de que lança sua mirada. Aliás, a escrita em palimpsesto é uma característica compartilhada por estes dois (ou três) autores. Há entre eles muitas diferenças, mas também muitas semelhanças.

Negar qualquer possibilidade de semelhança Com Guimarães Rosa ou Machado de Assis, por fim, tem mais a ver com negar certa visão hegemônica de literatura nacional – na qual são incluídos tais prosadores, inclusive o próprio Rubem Fonseca –, do que negá-los. Não por acaso, ao ser questionado sobre a existência de uma literatura latino-americana, afirma: “Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, de estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo” (FONSECA, 1994, p. 468).

Mas escrever na mesma língua, embora seja muito, não é tudo. Há entre estes três autores, a despeito da questão idiomática, a semelhança, dentre outras, da reflexão sobre

o Brasil, ou sobre os *Brasis*, em diversos de seus aspectos, sendo a violência questão incontornável em todos eles. Em Rubem Fonseca é a urbe moderna que oferece a matéria para a apreensão deste dado, em Rosa é o sertão-universal, em Machado de Assis é a capital do Império em declínio; mas em todos eles, mesmo no essencialista autor de **Grande sertão: veredas**, há a apreensão da violência no que ela apresenta de contingente histórico e social.

A fala do autor-entrevistado, portanto, é sintomática daquela “nova literatura” de que fala Antonio Candido (1989), fruto da expansão urbana, do cerceamento das liberdades e do escancaramento das feridas deixadas abertas por um processo de civilização e de modernização excludentes. Neste momento, uma concepção homogênea de nação e de nacionalidade e, logo, de uma literatura nacional, incluindo-se aí a concepção de “tradição”, são igualmente postos sob suspeita.

O mesmo autor-entrevistado afirma, ao ser interpelado sobre se achar parecido com Joyce, que odeia o romancista irlandês, assim como a todos os seus antecessores e contemporâneos (FONSECA, 1994, p. 466). Porém, é ele mesmo que, ao longo da entrevista, referencia uma série de escritores, filósofos, antropólogos, e historiadores, abrindo o precedente para que o entrevistador cite Gorer (com o qual, inclusive, o autor-entrevistado concorda): “Existe uma pornografia da morte, como queria Gorer? Desculpe citar nominalmente alguém, sei que você não gosta, mas foi você que criou o precedente, citando Aristóteles, Joyce e Horácio” (FONSECA, 1994, p. 467). Logo em seguida, é o mesmo escritor que diz odiar seus pares que propõe, como antídoto para a “pornografia da morte” o que chama de “Canibalismo Mítico”:

Aliás é chegado o momento de fazermos, nós os artistas e escritores, um grande movimento cultural e religioso universal, no sentido de se criar o hábito de nos alimentarmos também com a carne dos nossos mortos, Jesus, Alá, Moisés, envolvidos na campanha (FONSECA, 1994, p. 467).

Esta postura antropofágica não condiz com quem diz desprezar seus pares, muito pelo contrário. O canibalismo aparece em outro conto de **Feliz ano novo**, “Nau Catrineta”, cujo enredo tem como protagonista o jovem José, nome caro à obra de Rubem Fonseca<sup>32</sup>, que no dia do seu vigésimo primeiro aniversário é acordado por uma das quatro

---

<sup>32</sup> Cf.: PINTO, Andressa Marques. **José, autor de Rubem Fonseca**: os processos de subjetivação através da escrita e da memória. Dissertação (mestrado), 159 f. Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 2013.

velhas tias, com as quais vive e por quem fora educado, com a declamação do poema lusitano de origem popular “Nau Catrineta”, incluído por Almeida Garret em seu **Romanceiro** (1843-1851):

Renego a ti demônio  
 que me estavas a tentar  
 a minha alma é só de Deus  
 o corpo dou ao mar.  
 Tomou-o um anjo nos braços  
 não nos deixou afogar,  
 deu um estouro o demônio,  
 acalmaram vento e mar  
 e a noite a Nau Catrineta  
 estava em terra a varar.  
 (FONSECA, 1994, p. 436)

O dia é importante porque José, educado pelas tias para ser artista e “carnívoro consciente e responsável”, passará por uma espécie de ritual que lhe conferirá o posto de chefe da família, igualmente “carnívora consciente e responsável”.

“Nau Catrineta”, o poema, narra supostamente a viagem de Jorge de Albuquerque Coelho (filho de Duarte Coelho Pereira, donatário da capitania hereditária de Pernambuco), em 1565, a bordo da nau “Santo António”, saindo do porto de Olinda com destino ao de Lisboa. A viagem sofreu variadas adversidades, como ser atacada por um navio de corsários franceses, e ficou à deriva sem suprimentos, fazendo com que seus tripulantes fossem morrendo de sede e de escorbuto. Diz-se que um dos marinheiros, assolado pela fome, atacou outro, já moribundo, arrancando-lhe a carne para comer. Diante do ato, outros juntaram-se a ele, uns para impedi-lo, outros para segui-lo, até que, por intervenção de Albuquerque Coelho, que apelou à dignidade humana, recobram a razão. Depois disso, conseguiram aportar em terras portuguesas, segundo o poema, por intermédio do anjo que reconheceu a nobreza da atitude de Albuquerque Coelho de recusar a tentação do diabo.

É tudo mentira, disse tia Helena, nem o demônio estorou, nem anjo salvou o capitão; a verdade está toda no velho Diário de bordo, escrito pelo nosso avô antigo Manuel de Matos, que já leste, e nesse outro livro, o Decálogo Secreto do tio Jacinto, que vais ler hoje pela primeira vez (FONSECA, 1994, p. 436-437).

Tia Helena é quem situa a descendência da família do imediato da nau “Santo António”, Manuel de Matos, e contesta o tom lendário-religioso do evento. Isso porque ela, assim como as irmãs, conhece a verdade por trás da lenda, aquela que está relatada

em diário por seu ancestral, testemunha vivencial do fato. A verdade a que ela se refere é que, assolados pela fome e pela eminência da morte, liderados por Manuel de Matos, os marinheiros decidiram, por voto, comer um dos companheiros para que pudessem sobreviver. Albuquerque Coelho, embora em princípio fosse contra a deliberação, não somente se omitiu como nas quatro vezes em que marinheiros foram mortos para serem comidos participou da refeição. Para não manchar sua reputação de cristão, proibiu que o fato fosse relatado quando aportaram em Portugal. “Mas *a verdade*, crua e sangrenta, está aqui no Diário de Manuel de Matos” (FONSECA, 1994, p. 440, grifo nosso), acrescenta tia Julieta.

A “verdade” é outra questão cara à obra de Rubem Fonseca. Como bem demonstrou Vera Lúcia Follain Figueiredo (2003, p. 19), numa perspectiva nietzschiana, de que é devedor o olhar em perspectiva de Rubem Fonseca, a verdade não passa de “uma ilusão retórica”, já que a linguagem, no vazio deixado por uma “verdade final inexistente”, é o “lugar onde se constroem as ficções lógicas”. A frase de Nietzsche citada pela autora esclarece essa questão: “Tudo que existe é justo e injusto, e em ambos os casos igualmente justificável”. Por isso, os detetives que povoam sua literatura, como Mandrake, por exemplo, não seguem a lógica dos fatos na busca pela reconstituição dos passos do criminoso para que assim o crime seja desvendado, chegando à uma verdade final, totalizante, como ocorrem nos clássicos da literatura policial de Edgar Allan Poe à Arthur Conan Doyle. Na impossibilidade da apreensão da verdade, dada a dubiedade das circunstâncias e dos agentes envolvidos nos crimes, que transitam dentro e fora das leis, inclusive os próprios detetives, eles se contentam com a construção de uma narrativa que *possa corresponder* aos fatos. A fita VHS, cujo sumiço gera o conflito principal do romance **A grande arte**, bem demonstra essa questão. Quando encontrada, depois de uma série de eventos nos quais se incluem chantagens e assassinatos, verifica-se que não havia nada gravado nela, o que resta, no fim das contas, é o vazio da ausência da verdade.

Assim sendo, a verdade dos fatos que geraram a história da nau Catrineta pouco importa, já que qualquer uma de suas versões podem ser justificadas, seguindo-se a lógica nietzschiana. Interessa acompanhar *o jogo retórico* da *construção* dessas versões e suas respectivas implicações. Na família de José, a verdade registrada nos diários e decálogos da família serve para a criação e justificação de um ritual familiar que deve estar “acima das leis de circunstâncias da sociedade, da religião e da ética...” (FONSECA, 1994, p. 437) e é “obrigação inarredável” dos primogênitos da família: no vigésimo primeiro aniversário, o primogênito deve escolher uma pessoa para matá-la e comê-la. Assim, se

na tortuosa viagem da nau Santo António em 1565 o imperativo da sobrevivência seria justificativa aceitável para o canibalismo, que mesmo assim foi ocultado, sua prática ritualista, séculos depois, pela família de um dos tripulantes do navio parece carecer de justificativa plausível, que encontre respaldo no campo ético, mesmo edificada no solo da tradição – no caso, familiar. Neste movimento, a própria tradição é colocada sob suspeita, uma vez que a tradição pela tradição parece não bastar.

José foi educado para ser artista e carnívoro, como o eram todos os homens da família, e escolheu a arte da palavra: era poeta. Sua vítima, a jovem Ermê, era estudante de Letras. Inseridos neste universo de manipulação da linguagem, as personagens transitam em um meio em que tudo é simbólico. Ermê, porém, não consegue decodificar esse simbolismo e o preço que paga por essa inaptidão é sua morte.

Em certa altura da conversa tecida ao longo do ritualístico jantar, tia Julieta pergunta à estudante de Letras se ela conhecia o Cancioneiro português, a qual responde ter lido algo em Garret e que “entendia o poema como uma alegoria da luta entre o Mal e o Bem, acabando este por vencer, como é uso em tantas homilias medievais” (FONSECA, 1994, p. 439). Irresoluta, tia Julieta pergunta se a jovem acreditava de fato que o anjo salvou o capitão, ao que ela responde: “É o que está escrito, não? De qualquer forma, são apenas versos saídos da imaginação fantasiosa do povo” (FONSECA, 1994, p. 439). Por fim, o sorriso de esquiva com que responde à tia Regina, na sequência, sobre não acreditar na existência de um episódio semelhante ao do poema na nau Santo António deixa evidente a ausência de leitura em perspectiva de Ermê.

Quando José retira do bolso o frasco negro de cristal em que continha o veneno que daria cabo à vida de sua vítima, a moça encanta-se com a beleza do objeto e não entende como alerta de perigo a gota do líquido nele contido, derramada por José em sua taça de champanhe. O anfitrião afirma que o frasco contém o “filtro do amor” e que ao ingeri-lo, eles ficariam “loucamente apaixonados um pelo outro”, Ermê, em sua rasa e apaixonada leitura do evento em que se encontra declara já estar “loucamente apaixonada” pelo narrador e sorve um pequeno gole do champanhe envenenado, caindo morta logo em seguida.

Se ser “carnívoro responsável e consciente” é uma tradição de família, a narrativa dá indícios de que ela é apenas uma das tradições possíveis dentro dela. Duas passagens do conto são significativas neste sentido. Após tomar conhecimento de seu dever de primogênito, José, pensando em seus ancestrais, refere-se à sua avó anarquista que fabricava bombas no porão daquela mesma casa e que não suportava injustiças.

Posteriormente, ao comentar a beleza arquetípica da família, que seria comum a todos os homens nascidos nela, comenta um caso dissonante, a de um tio de expressiva feiura, Alberto – irmão de seu pai e daquelas tias com quem vivia – que “morreu de peste na África quando lutava *ao lado* dos negros” (FONSECA, 1994, p. 441, grifo nosso). Essas duas figuras, mãe e filho que, aparentemente, colocaram-se ao lado dos oprimidos, indicam a possibilidade de uma outra tradição familiar, a da luta contra as injustiças, mas que foi preterida por José, suas tias e outros ancestrais seus. Não sendo únicas a verdade e a tradição, qual verdade validar e qual tradição seguir constitui-se como escolha, não como obrigação.

José escolhe seguir a tradição na qual o outro serve para ser morto para que o privilégio e a tradição – ou a tradição do privilégio – sejam mantidos. Nesta lógica, este outro deve ser totalmente consumido, nada pode ser desperdiçado: “Será tudo aproveitado, disse tia Regina. Os ossos serão moídos e dados aos porcos, junto com a farinha de milho e sabugo. Com as tripas faremos salpicões e alheiras. Os miolos e as carnes nobres tu os comerás. Por onde queres começar?” (FONSECA, 1994, p. 443).

Diferente do “canibalismo místico” proposto pelo autor de “Intestino grosso”, em que comer o outro significa mais que dele se alimentar, mas incorporá-lo em si, implicando, neste sentido, em um exercício profundo de (re)conhecimento da alteridade, o canibalismo a que se dedica a família de José visa demarcar a diferença, estabelecendo com ela quem nasceu para comer e quem nasceu para ser comido, ou seja, quem deve viver e quem deve morrer. Este movimento de hierarquização implica em uma profunda banalização da vida e, conseqüentemente, uma banalização da morte.

No conto “O olhar”, de **Romance Negro** (1992), o narrador-escritor, depois de uma crise de inanição ocasionada, provavelmente, pela pouca atenção que dava à sua alimentação – ele comia apenas suflê de espinafre, uma vez que o alimento para o espírito (Mozart, Petrarca, Bach, Dante, dentre outros) era o que lhe bastava –, aprende com o médico que passa a tratá-lo, dr. Goldblum, que “arte é fome”:

“Você precisa comer”, disse Goldblum. “A coisa mais criativa que o homem pode fazer é comer. Tenho um grande respeito pela gula. Comer é vital – uma obviedade às vezes esquecida. Arte é fome.”

Arte é fome. Naquele instante não compreendi a profundidade da frase de Goldblum”. (FONSECA, 1994, p. 637)

É através da imersão no universo da gastronomia que o narrador transforma radicalmente seus hábitos alimentares e sua concepção de arte: transforma-se em um



“carnívoro consciente” e compõe o poema escatológico “Os trabalhadores da morte”. É o evento que quase o leva à morte que lhe possibilita o contato com a vida. Da mesma forma, é o contato com a vida antes da morte do animal que servirá de alimento que sacia sua fome. Por isso, quando vai a um restaurante especializado em frutos do mar que não tem um aquário onde possa escolher, através do contato com o olhar, o animal que irá comer, sua experiência gastronômica é frustrada:

Eu lhe dediquei a mesma atenção meticulosa, separando a carne das espinhas e da pele, mas, na hora de comer, o sabor não era parecido com o da carne que provara anteriormente. Era uma carne insípida, sem caráter ou espírito, insossa, sem frescura, enfadonha, sem elã, com um sabor de coisa diluída – um calafrio varou meu corpo –, de coisa morta. (FONSECA, 1994, p. 639).

A fome que ele sente é de vida. Por isso, “arte é fome”. O contato com a vida do outro (metaforizado pela troca de olhar) possibilita o (re)conhecimento da alteridade que gera o (re)conhecimento de si – lembrando que, após o (re)conhecimento da alteridade (metaforizada nos animais que mata e come), há o (re)conhecimento de si ao olhar-se no espelho: “fiquei vendo meu rosto no espelho. Olhei meus olhos. Olhando e sendo olhado – uma coisa afinal irrefletida, um eixo de aço, lava de vulcão sendo expelida, nuvem infundável” (FONSECA, 1994, p. 644). Não por acaso, a proposta do autor-entrevistado de “Intestino Grosso” para a salvação do homem de si mesmo e do vazio de sua existência, é o “Canibalismo Místico”. O “canibalismo místico consciente e responsável”, diríamos.

A morte de Ermê, nesta perspectiva, não tem a ver com a fome de vida, é apenas violência. Violência ritualizada que metaforiza uma perversa lógica de manutenção de privilégios de casta. Tendo isso em vista, juntamente com o diálogo que promove com a tradição lusitana – especialmente aquela que trata da expansão marítima – não se pode deixar de mencionar a metaforização da colonização como uma chave de leitura de “Nau Catrineta”.

Como demonstrou Frantz Fanon (2005), todo processo de colonização pressupõe o reconhecimento da humanidade de uns em detrimento da humanidade de outros. É este movimento que possibilita a justificação da dominação, da aculturação e do extermínio do outro cuja humanidade foi subtraída. Um dos pontos em que se ancora esse processo de (des)humanização tem a ver com a legitimação de determinada tradição, mesmo que perversa, que, por sua vez, legitima uma moral nem um pouco ética de extermínio do outro. O legado que deixa a nau Catrineta, se vista pelo ângulo dos vencedores, no sentido em que fala Walter Benjamin (2008), é a do heroico navegante/colonizador que não

sucumbe à tentação da barbárie, alcançando, assim, a salvação divina. Porém, se visto pelo ângulo dos vencidos, o legado que deixa é a barbárie, a violência, o extermínio do outro.

Vale lembrar que a versão da xácara da Nau Catrineta registrada por Garret no século XIX é a versão bem-comportada, moralizante, que concorria, na sua versão popular, predominante por dois séculos, com aquela registrada no diário de bordo do avô antigo de José. A escolha de Garret pelo registro moralizante no **Romanceiro** tem a ver, como destaca Maria Luiza Scher Pereira (2009), com a conveniência com “a visão positiva que o romantismo europeu em geral tinha da nacionalidade. Assim, a estória exemplar da xácara convém perfeitamente à preservação dos mitos do heroísmo e da superioridade do colonizador europeu” (PEREIRA, 2009, p. 153). Ao confrontar a narrativa oficializada pelo autor português, Rubem Fonseca

desmonta a manobra feita pelos discursos hegemônicos da tradição colonizadora de ocultar, no texto circulante entre os séculos XVI e XIX, o ato demoníaco de matar e comer o ser humano, ao mesmo tempo que desvela o relato silenciado, mas não eliminado, recuperando-o através das bocas terríveis das tias de José, que também vai repetir ritualisticamente o ato antropofágico, como fizeram seu pai e todos os seus avós, numa resistência psicótica ao esquecimento (PEREIRA, 2009, p. 154)

A leitura que faz Rubem Fonseca da tradição lusitana promove um significativo deslocamento: primeiro devolve ao colonizador o ato antropofágico que ele atribuía como sendo natural ao selvagem americano; segundo, desvela a tentativa de apagamento da memória da violência nos discursos oficiais. Ainda como aponta Pereira (2009), a escrita que promove o autor de **Feliz ano novo**

com a linguagem precária e surpreendente da apropriação e da tradução do texto arquivado pela tradição, [preenche] o vazio deixado pelo pagamento da violência na origem, na nossa origem. Essa mesma violência, prevista no processo da colonização, remete à violência só aparentemente sem sentido e irracional que marca o presente brasileiro, e que é tema privilegiado e recorrente na obra desse escritor (PEREIRA, 2009, p. 154)

Neste sentido, pode-se afirmar que o conto “Nau Catrineta” alegoriza a violência que estrutura a nossa formação colonial, que está na origem do processo e, por isso mesmo, é estrutural. O conto em questão funciona, portanto, como gerador de sentido não apenas para outros textos da coletânea em que está inserido – “Nau Catrineta” foi publicado em **Feliz Ano Novo**, de 1975, livro em que se encontram textos paradigmáticos

do autor, como o próprio “Feliz ano novo” e “Passeio Noturno” – mas também para o tratamento dado à violência em sua obra como um todo. Vistos em perspectiva, tanto “Nau Catrineta” quanto “A recusa dos carneiros” historicizam a violência, revelando que ela não é uma marcada da cultura brasileira contemporânea, ela é estrutural, não conjuntural. Assim sendo, mesmo que os discursos oficiais tentem apagar a memória da violência, recalçada que é, ela sempre retorna, desde que o olhar voltado para a tradição histórico-literária não seja inocente.

## 5.2 Os inocentes

“Os inocentes do Leblon,  
Esses nem sabem de você  
Nem vão querer saber.”  
(CÍCERO, 2006, p. 75)

A adesão ao pacto da nação que Ernest Renan (2010) chamou de “plebiscito diário” pressupõe o movimento constante do esquecimento. Esquecimento necessário para que todo o sangue derramado no passado, no processo de construção da pátria, seja lembrado apenas como aquele que metaforiza o sofrimento compartilhado por todos, o qual, ainda na perspectiva do historiador francês, tem mais valor na memória da nação do que a glória e a alegria que tenham sido gozadas também por todos. Lembrar apenas do sofrimento compartilhado implica, por outro lado, esquecer aquele que é infringido a apenas um grupo, mais que isso, infringido por um grupo a outro, ambos parte de uma mesma nação. Tomemos os poemas “Os inocentes do Leblon”, de Drummond, “Os inocentes”, de Rubem Fonseca, a fim de elucidar essa questão.

O livro *Sentimento do Mundo*, publicado em 1940, no qual se insere o poema “Os inocentes do Leblon”, representa, na obra de Drummond, como aponta estudo clássico de Affonso Romana de Sant’Ana (1980)<sup>33</sup>, uma significativa mudança, estilística e temática, na poesia do poeta mineiro com relação aos seus dois livros anteriores: **Alguma Poesia** (1930) e **Brejo das Almas** (1934). No que tange ao aspecto temático, dois elementos intrinsecamente correlacionados foram cruciais para tal transformação: um *deslocamento espacial* que, por sua vez gerou uma *aguda percepção temporal*. O “*gauche* provinciano”, nos termos de Sant’Ana (1980), muda-se para a metrópole<sup>34</sup> onde,

<sup>33</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

<sup>34</sup> Drummond se muda para o Rio de Janeiro em 1934.

Descendo à rua com os homens ou baixando ao tempo, [...] percebe uma certa densidade nos seres e nas coisas, densidade temporal que faltava àquelas figuras recortadas dos primeiros livros. Posto no meio da cena, aquecendo seu corpo e animando outros meios de percepção além dos olhos, começará por descobrir seu próprio corpo e tempo que nele existe e sobre si incide. A experiência física do tempo, intensificada pela vida urbana, o levaria posteriormente ao conhecimento metafísico de si mesmo, de seu tempo e espaço. A vida besta, provinciana, é substituída por uma visão metropolitana do mundo, e agora “a vida se nos apresenta como uma determinada evolução no tempo, e com uma determinada complicação no espaço” (SANT’ANA, 1980, p. 83).

A descoberta e a conquista do tempo na lírica drummondiana se iniciam pelo presente. Nele, no presente, o eu lírico reconhece o outro, seus “companheiros”, que “estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.” O presente é grande, por isso o eu lírico não quer dele se afastar, renega, modernista que é, o “mundo caduco” do passado, mas também não pensa em projeções futuras. “O presente é tão grande” e “os camaradas não disseram / que havia uma guerra e era necessário trazer fogo e alimento”, e no “amanhecer / mais noite que a noite”, porque não há esperança, ele se sente “sozinho / desafiando a recordação do sineiro, da viúva e do microscopista / que habitam a barraca / e não foram encontrados / ao amanhecer”.

O eu lírico despojado e autocentrado dos primeiros livros, que em “Poema de se faces”, de **Alguma poesia** (1930), afirma categoricamente ter o “coração maior que o mundo”, agora percebe que não, seu “coração não é maior que o mundo, é muito menor”, e diante do mundo grande, tem “apenas duas mãos e o sentimento do mundo”. Com aponta José Guilherme Merquior (2020, p. 53)

Na origem da nova pobreza do eu, está a dolorosa percepção da realidade social, das necessidades elementares (e alimentares) da humanidade sofredora. Esta percepção, o eu do poeta não a pode exercer sem um mal-estar moral, pois seu antigo individualismo lhe parece doravante uma irresponsável demissão. Eis por que o novo eu não é só pobre, mas também humilde – [...] “humildemente vos peço / que me perdoeis” (“Sentimento do mundo”). [...] O “sentimento do mundo” é também um sentimento de culpa [...].

A descoberta deste tempo presente, “de absoluta depuração”, é atravessado pelo acirramento das questões ideológicas envolvendo capitalismo e comunismo, ascensão do nazifascismo, conflagração da Segunda Guerra Mundial e pela instauração do Estado Novo varguista. Juntamente com a descoberta do tempo, o *gauche* desenvolve sua consciência social e descobre a História. Neste sentido, como afirmou José Guilherme Merquior (2020, p. 59)

O sentimento do mundo é também a tomada de consciência do universo histórico concreto. Sem ser absolutamente um texto de depoimento, este livro – o primeiro que o poeta escreveu no contexto social mais vasto e mais complexo do Rio, leva a marca da consciência literária de final dos anos 1930, sensibilizada pelas tensões e conflitos do período pós-guerra. Diante do aguçamento geral das contradições sociais, a crítica drummondiana das alienações burguesas passa por uma crispação radicalizante.

Na cidade grande, o eu do poeta descobre a desigualdade social e a segregação do espaço. Em “Operário do mar”, ele observa um operário que “vai firme”, que é “um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos”. O operário não tem tempo de saber sobre o que lhe contam, “da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos”, “o grande anúncio de gasolina americana e os fios”. Ele “Não ouve na câmara dos deputados o líder opositor vociferando”. A ele resta caminhar no campo e “apenas reparar que ali corre água, que mais adiante faz calor”. Por isso, o eu do poeta, ciente de seu lugar social, sente “vergonha de chamá-lo meu irmão”, o operário sabe que eles não o são, eles, o poeta e o operário, não se entenderão nunca. Mas um fio de esperança, mesmo diante de tal constatação, se revela para esse eu, ele espera, um dia, ao menos compreender o operário.

Em “Morro da Babilônia” mesclam-se a constatação da segregação espacial e a perspectiva histórica. A marginalização do povo negro e dos povos indígenas, assim como a remissão à Guerra de Canudos são tomados como elementos conjunturais da segregação do espaço na cidade. As vozes do morro geram medo – “(terror urbano, cinquenta por cento de cinema, / e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral)”; mas seu som não é prenúncio da morte, o morro tem seus encantos, ele oferece “um cavaquinho bem afinado / que domina os ruídos da pedra e da folhagem / e desce até nós, modesto e recreativo, / como uma gentileza do morro:

À noite, do morro  
descem vozes que criam o terror  
(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,  
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral).

Quando houve revolução, os soldados  
espalharam no morro,  
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.  
Alguns, chumbados, morreram.  
O morro ficou mais encantado.

Mas as vozes do morro  
não são propriamente lúgubres.  
Há mesmo um cavaquinho bem afinado

que domina os ruídos da pedra e da folhagem  
e desce até nós, modesto e recreativo,  
como uma gentileza do morro. (ANDRADE, 2009, p. 90)

A “Revelação do subúrbio”, por fim, faz com que ao eu lírico constate que “à noite só existe a tristeza no Brasil”:

Quando vou para Minas, gosto de ficar de pé, contra a vidraça do carro,  
vendo o subúrbio passar.  
O subúrbio todo se condensa para ser visto depressa,  
com medo de não repararmos suficientemente  
em suas luzes que mal têm tempo de brilhar.  
A noite come o subúrbio e logo o devolve,  
ele reage, luta, se esforça,  
até que vem o campo onde pela manhã repontam laranjais  
e à noite só existe a tristeza do Brasil.” (ANDRADE, 2009, p. 102)

Não apenas o subúrbio compõe a paisagem poética de **Sentimento do mundo**, bairros nobres do Rio de Janeiro também capturam o olhar do poeta. Neste espaço, diferentemente do subúrbio, que se “condensa para ser visto depressa” para que “suas luzes que mal têm tempo de brilhar” sejam notadas, o que se percebe é a rasura dos dilemas vivenciados por seus moradores. Em “Indecisão de Méier” o eu do poeta constata, não sem ironia, a “tortura” infringida aos moradores do bairro nobre carioca:

Teus dois cinemas, um ao pé do outro, por que não se afastam  
para não criar, todas as noites, o problema da opção  
e evitar a humilde perplexidade dos moradores?  
Ambos com a melhor artista e a bilheteira mais bela,  
que tortura lançam no Méier! (ANDRADE, 2009, p. 94)

Contudo, é em “Inocentes do Leblon” que a perplexidade diante da alienação dos mais abastados se traduz em crítica contundente:

Os inocentes do Leblon  
não viram o navio entrar.  
Trouxe bailarinas?  
trouxe imigrantes?  
trouxe um grama de rádio?  
Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,  
mas a areia é quente, e há um óleo suave  
que eles passam nas costas, e esquecem. (ANDRADE, 2009, p. 93)

Os inocentes do Leblon assim o são porque tudo ignoram – a arte, a política, a ciência (“Trouxe bailarinas? / trouxe imigrantes? / trouxe um grama de rádio?”) – em nome do próprio conforto (“mas a areia é quente, e há um óleo suave que eles passam nas

costas”). O paradoxo instaurado no jogo estabelecido entre os verbos ignorar e esquecer nos dá a medida exata do “esquecimento” a que se refere Ernest Renan (2010). Se são inocentes porque tudo ignoram, ou seja, porque não sabem, não conhecem, como podem esses inocentes terem se esquecido? Esquece-se apenas daquilo que se sabe. A inocência, nesta perspectiva, é um estado daqueles que, em uma situação de conforto e privilégio, escolheram não lembrar o que serve de alicerce para a manutenção dessa condição. Ser inocente, portanto, é carregar a culpa da omissão.

A escolha por tal postura, a alienação, não é exclusiva dos moradores do Leblon, mas um comportamento de classe. Além disso, tal comportamento não é característico apenas daqueles contemporâneos ao poeta mineiro que os observa. Em “Tristeza do Império”, poema também integrante de **Sentimento do mundo**, a alienação como estratégia de omissão é historicizada:

Os conselheiros angustiados  
 ante o colo ebúrneo  
 das donzelas opulentas  
 que ao piano abemolavam  
 “bus-co a cam-pi-na se-rena  
 pa-ra li-vre sus-pi-rar”  
 esqueciam a guerra do Paraguai,  
 o enfado bolorento de São Cristóvão,  
 a dor cada vez mais forte dos negros  
 e sorvendo mecânicos  
 uma pitada de rapé,  
 sonhavam a futura libertação dos instintos  
 e ninhos de amor a serem instalados nos  
 arranha-céus de Copacabana, com rádio e telefone automático (ANDRADE,  
 2009, p. 88).

Enquanto aumenta a latência da dor dos escravizados e estoura a Guerra do Paraguai, os conselheiros, nos bem frequentados saraus da capital do Império no terceiro quartel do século XIX, angustiam-se ante o “colo ebúrneo / das donzelas opulentas” ao som da melancólica e evasiva “Busco campina serena”, de Cândido Inácio da Silva, e, “sorvendo mecânicos / uma pitada de rapé”, sonham com o progresso tecnológico.

Em “Os inocentes”, publicado no livro **Lúcia MacCartney**, de 1967 – poema incluído num livro de contos<sup>35</sup> – Rubem Fonseca retoma Drummond e constrói o relato do breve desconforto causado aos banhistas por um corpo de mulher que fora jogado na praia pelo mar. O desconforto é breve porque os “Banhista instalam barracas longe da

---

<sup>35</sup> Rubem Fonseca frequentemente compõe poemas em suas narrativas em prosa através de seus personagens, como em “O Olhar” e “O cobrador”, por exemplo. Em “Inocentes”, talvez pelo jogo intertextual com Drummond, o prosador toma a vez de poeta sem o artifício da ficcionalização.

coisa morta, / logo envolvida por enorme círculo de areia, indiferença e asco” e, em seguida, chega o rabeção, que carrega o corpo e instaura a naturalidade do cotidiano. O espaço deixado pela “coisa morta”, “[...] branco vazio cercado / pelo colorido das barracas, lenços, biquínis, chapéus, toalhas”, logo é ocupado pela família que chega e declara: “Olha, parece que reservaram lugar para nós”.

Estes banhistas são os inocentes de que fala Drummond, que para manterem sua posição privilegiada, preferem não saber, e se sabem logo se esquecem, que ela só é possível porque construída sob o apagamento do outro, cuja presença carrega apenas um espectro de humanidade, como bem ilustra a descrição do corpo da mulher de que trata o poema:

Depilada parecia enorme arraia podre.  
 Porém cabelos e pelos lembram animal da família do macaco;  
 corpo lilás de mancha claras mármore de carrara incha  
 exposto;  
 sangue, tripas, ossos perderam calor e pudor;  
 olhos, lábios, boca, vagina: peixes devoraram. (FONSECA,  
 1994, p. 349)

Esse aparente paradoxo entre lembrar e esquecer, na realidade, faz parte do plano ao que se refere Ferréz em “Ninguém é inocente em São Paulo”, plano este que, sendo ideológico, está inserido no campo do simbólico, cujo poder, como afirma Pierre Bourdieu é invisível, “o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (1989, p. 7-8), ou seja, os inocentes que tudo ignoram e esquecem. Assim sendo, ignorar e esquecer implica necessariamente em reconhecer a violência que estrutura as relações sociais que têm, no plano simbólico, a construção da sua legitimação.

Nesta perspectiva, os inocentes são aqueles alinhados a um plano ideológico que pretende naturalizar as diferenças sociais e, com isso, manter o *status quo*. A negação da inocência, portanto, significa deixar explícito que não se compactua com este tipo de discurso e que, sendo uma voz dissonante, causará ruídos que visam explicitar toda a violência implicada no mascaramento ideológico.

É interessante notar que, no jogo intertextual com Drummond, Rubem Fonseca apaga a determinação do espaço. Apaga-se o Leblon e mantém-se o litoral, que



naquele domingo de sol do poema trouxe corpo morto de mulher e há cinco séculos trouxe as caravelas do colonizador, e com elas a “coisa morta”.

O poema “Virgem”, de Antônio Cícero<sup>36</sup>, que serve de epígrafe a este capítulo, retoma a imagem dos inocentes do Leblon cravada por Drummond e reforça a produtividade da imagem na cultura brasileira. Os inocentes do Leblon ainda estão lá, e por toda a parte, voluntariamente se esquecendo da dor do passado e do presente. Vale lembrar que o Leblon, hoje o bairro com o metro quadrado mais caro do Rio de Janeiro já abrigou um quilombo abolicionista, o “quilombo Leblond” ou quilombo do “Le Bloon”, como era conhecido em fins do século XIX. Chefiado pelo comerciante português – e proprietário de uma chácara no Leblon – José de Seixas Magalhães, além de acolher e proteger escravos fugidos – contando com a cumplicidade dos principais abolicionistas do Império, tais quais Joaquim Nabuco, Joaquim Serra, João Clapp e José Carlos do Patrocínio, e sob a proteção da princesa Isabel, tornou-se, como afirma o historiador Eduardo Silva, “um quilombo simbólico, feito para produzir objetos simbólicos. Era lá, exatamente, que o Seixas cultivava suas famosas camélias, o símbolo por excelência do movimento abolicionista (SILVA, s/d, p. 2).

No ano de 2020, quando o Brasil e o mundo começavam a enfrentar a pandemia do Coronavírus, mais de uma vez os “inocentes do Leblon” tomaram a cena dando um espetáculo de alienação<sup>37</sup>. Num momento em que a cidade do Rio de Janeiro somava mais de 19.312 óbitos, o Brasil totalizava mais de 151 mil mortos e 5 milhões de doentes em decorrência da pandemia do coronavírus, bares e ruas do bairro ficaram lotados de pessoas que comemoravam, protagonizaram confusões e pareciam não viver na mesma realidade em que não só o Brasil, mas o mundo, estava tomado pelo medo e pelo luto. Ah, “a inocência dessa gente é tanta, que a de Adão não seria maior”, já cravara Caminha. Diante de tanto, seguimos com Caetano Veloso e Gilberto Gil nos perguntando se “Será

---

<sup>36</sup> A versão do poema, musicada Marina Lima, irmã do poeta, é anterior à publicação do poema em livro. O LP de Marina Lima, **Virgem**, é de 1987. O poema foi publicado por Antônio Cícero em **Guardar**, cuja primeira edição data de 1996.

<sup>37</sup> Cf. UOL. “RJ tem aglomerações em bares no 1º dia de reabertura; moradora vê ‘absurdo’”. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/07/03/reabertura-bares-rio-de-janeiro-aglomeracao.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 18 jan. 2022.; e REVISTA FÓRUM. “Pandemia no Leblon: Carro conversível com mulheres de biquíni causa confusão na noite carioca”. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/blogs/popnoticias/pandemia-no-leblon-carro-conversivel-com-mulheres-de-biquini-causa-confusao-na-noite-carioca/>>. Acesso em 18 jan. 2022.

sem fim o sofrer do povo do Brasil”. Seguimos, porém, ecoando com eles o refrão “As camélias da segunda abolição virão”.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Versos da canção “As camélias do Quilombo do Leblon”, composta por Compositores: Gilberto Gil / Caetano Emmanuel Viana Teles Veloso, gravada no álbum **Dois irmãos**, de 2015.

## Últimas considerações

Quando na masmorra, experimentando seu triste fim, Policarpo Quaresma, o incorrigível nacionalista de Lima Barreto, num balanço sobre sua vida e os rumos que seguiu guiado pelo sentimento patriótico que o consumia desde a juventude, faz a seguinte consideração:

E, bem pensado, mesmo na sua pureza, o que vinha a ser a Pátria? Não teria levado toda a sua vida norteados por uma ilusão, por uma ideia a menos, sem base, sem apoio, por um Deus ou uma Deusa cujo império se esvaía? Não sabia que essa ideia nascera da amplificação da credence dos povos greco-romanos de que os ancestrais mortos continuariam a viver como sombras e era preciso alimentá-las para que eles não perseguissem os descendentes? Lembrou-se do seu Fustel de Coulanges... Lembrou-se de que essa noção nada é para os Menenanã, para tantas pessoas... Pareceu-lhe que essa ideia como que fora explorada pelos conquistadores por instantes sabedores das nossas subserviências psicológicas, no intuito de servir às suas próprias ambições...

Reviu a história; viu as mutilações, os acréscimos em todos os países históricos e perguntou de si para si: como um homem que vivesse quatro séculos sendo francês, inglês, italiano, alemão, podia sentir a Pátria?

Uma hora, para o francês, o Franco-Condado era terra dos seus avós, outra não era; num dado momento, a Alsácia não era, depois era e afinal não vinha a ser.

Nós mesmos não tivemos a Cisplatina e não a perdemos; e, porventura, sentimos que haja lá manes dos nossos avós e por isso sofremos qualquer mágoa?

Certamente era uma noção sem consistência racional e precisava ser revista. (BARRETO, 2013, p. 171-172)

Nota-se, na reflexão do major, a indicação da necessidade de rever o conceito de nação. Ao cotejar a trajetória de nações europeias tradicionais, Policarpo Quaresma percebe não apenas a inconsistência do conceito, como indica o seu uso pode ser estratégia de dominação. Lima Barreto, atendo às armadilhas de um nacionalismo de gabinete como o que cultura seu personagem mais emblemático, assim como homem atento às contradições de seu tempo, metaforizado através da trajetória de Policarpo Quaresma, o triste fim a que pode levar um tipo de nacionalismo ingênuo, inocente, que não consegue captar as estratégias de dominação que discursos sedutores de identidade e patriotismo podem esconder. Mais uma vez, as reflexões do major são significativas para se compreender tal percepção:

Desde dezoito anos que o tal patriotismo lhe absorvia e por ele fizera a tolice de estudar inutilidades. Que lhe importavam os rios? Eram grandes? Pois que fossem... Em que lhe contribuiria para a felicidade saber o nome dos heróis do Brasil? Em nada... O importante é que ele tivesse sido feliz. Foi? Não.

Lembrou-se das suas coisas de tupi, do folklore, das suas tentativas agrícolas... Restava disso tudo em sua alma uma satisfação? Nenhuma! Nenhuma!

O tupi encontrou a incredulidade geral, o riso, a mofa, o escárnio; e levou-o à loucura. Uma decepção. E a agricultura? Nada. As terras não eram ferazes e ela não era fácil como diziam os livros. Outra decepção. E, quando o seu patriotismo se fizera combatente, o que achara? Decepções. Onde estava a doçura de nossa gente? Pois ele não a viu combater como feras? Pois não a via matar prisioneiros, inúmeros? Outra decepção. A sua vida era uma decepção, uma série, melhor, um encadeamento de decepções. A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete. Nem a física, nem a moral, nem a intelectual, nem a política que julgava existir, havia. (BARRETO, 2013, p. 171-172)

Não apenas a noção de pátria é colocada sob suspeita pelo personagem, assim como também o são imagens típicas que caracterizam a identidade nacional brasileira. O tom de pessimismo e decepção de que se reveste o discurso de Lima Barreto é sintomático da descrença nas ideologias eutópicas que caracteriza a postura daqueles intelectuais que, no princípio do século XX, logo perceberam as inconsistências de uma República que se forjou sob um ideal patriótico, mas se consolidou na base da violência, da chacina e do derramamento do sangue do povo marginalizado.

Ao longo desta pesquisa, busquei demonstrar a validade da tese de que o rastreamento da (con)figuração da inocência ao longo da tradição literária brasileira é caminho produtivo para se perceber a construção e a contingência ideológico-colonialista das imagens de nação e identidade. Ao longo do percurso, foi possível perceber como tais categorias são incontornáveis quando se pensa a tradição crítica e literária em terras brasileiras e a maneira como sua configuração nunca foi consensual, num movimento pendular entre alinhado e desalinhado com o discurso hegemônico, ou seja, o discurso colonialista.

José de Alencar e Visconde de Taunay, cujos discursos se constroem dentro do ideário romântico do século XIX, pelas oposições que apresentam no tratamento de temas caros às imagens identitárias consolidadas no período em que escreviam, são provas de que mesmo no momento de sua gênese, o discurso nacionalista tomava matizes variados. Enquanto Alencar, dotado daquele nacionalismo de que fala Policarpo Quaresma reafirma e consolida um discurso colonialista, Taunay coloca mesmo discurso sob suspeita, mesmo que não rompa com ele de forma definitiva.

Essa postura contraideológica que se desenha em Taunay se consolida em Machado de Assis e Rubem Fonseca, os quais, a partir de um aguçado olhar para a violência em que foi forjada a nação, mostram que ela não deixa de reproduzir na sua estruturação essa violência original. Machado de Assis faz isso descortinando o discurso

senhorial e lançando luz para os tipos de relações sociais que se estabelecem em consequência da implementação e manutenção da escravidão em solo brasileiro. Os desdobramentos deste processo na urbe moderna é contemplado por Rubem Fonseca.

Contudo, é o discurso de Ferréz, aquele que de fato, ao assumir a culpa da escrita, desencadeia como efeito a necessidade de que se rompa com uma postura colonialista. A comunidade imaginada, como se quis que fosse percebida a nação, não encontra espaço em “Ninguém é inocente em São Paulo”. Por isso, a dicção do autor indica uma postura de ruptura com discurso colonialista.

Se a inocência enquanto imagem do ideário colonialista foi plantada a partir da palavra no primeiro documento que dá conta do território que viria a ser o Brasil, a **Carta**, de Caminha, é no campo do discurso que se deve buscar não apenas a sua configuração, seus postulados, mas também as estratégias de resistência a ela. Nesse sentido, vislumbramos que há uma outra imagem, também constante no imaginário cultural brasileiro, que indica tal resistência. Trata-se do malandro.

Segundo Giovanna Dealtry,

dos atritos entre as classes marginalizadas e as elites dominantes emerge essa figura malandra que em alguns momentos é tomada como uma espécie de “herói” popular, em outros, como síntese do que temos de pior em nossa cultura. Assim é que o termo malandro se torna volátil e depende muito mais da entonação de quem o diz, do contexto em que é dito, do que de um significado fixo. Malandro pode ser o sujeito que foi esperto no momento certo, aproveitou uma boa oportunidade e, assim, tem um caráter elogioso; ou, pelo contrário, o sujeito trapaceiro, espertalhão, beirando a criminalidade. Entre estas e outras vertentes do termo é que se acabou construindo a imagem mais conhecida do brasileiro, em especial, do carioca. (DEALTRY, 2009, p. 12)

Essa personagem tem sua gênese na literatura de Manuel Antônio de Almeida que, como observou Antonio Candido constrói “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” (CANDIDO, 2004, p. 22). Sobre o romance de Almeida, o crítico acrescenta:

As **Memórias de um sargento de milícias** criam um universo que parece liberto do peso do erro do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão, a não ser a repressão exterior que pesa o tempo todo por meio do major Vidigal e cujo desfecho já vimos. O sentimento do homem aparece nele como uma espécie de curiosidade superficial, que põe em movimento o interesse dos personagens um pelos outros e do autor pelos personagens, formando uma trama das relações vividas e descritas. A esta curiosidade corresponde uma visão muito tolerante, quase amena. As pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas fazem também outras

dignas de louvor, que as compensam. E como todos têm defeito, ninguém merece censura. (CANDIDO, 2004, p. 40)

Nesse sentido, o universo que se configura na obra parece ser um universo sem culpa, “entrevemos o contorno de uma terra sem males definidos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral” (CANDIDO, 2004, p. 45). Se não há culpa, não é necessária a repressão. O discurso religioso que valida a ideologia colonialista, nesse sentido, não encontra lugar para sua legitimação.

Mas não sejamos inocentes, esse entre-lugar em que situa o malandro só é possível porque existem espaços de dominação e espaços de marginalização. Por isso a malandragem enquanto estratégia ora é tomada ora como heroísmo, ora com tom de reprovação. Mais que idealizar a imagem do malandro, interessa que essa lógica que sustenta sua existência seja abolida. Além disso, fixar a imagem do malandro como símbolo é incoerente, como observa Dealtry (2009, p. 40) a despeito de outro malandro nosso bem conhecido, Macunaíma:

Assumir que o malandro seja símbolo implica justamente tentar estabelecer uma identidade de fechada, contrária à proposta narrativa e alegórica, que remete a incontáveis diálogos em relação a uma identidade nacional em constante redefinição. “[...] Não há em **Macunaíma** a contemplação serena de uma síntese. Ao contrário, o autor insiste no modo de ser incoerente e desconstruído desse ‘caráter’, que de tão plural, resulta em ser nenhum”.

Macunaíma é o personagem que, numa linhagem direta com Leonardinho, o sargento de milícias, configura-se como um malandro. O personagem de Mário de Andrade, porém, é dotado de um nítido desejo de se repensar a identidade nacional, não à toa ele é “o herói da nossa gente”. Por mais aberto, plural e contraditório que seja esse caráter, ele ainda se configura em torno de uma noção de nação que, com buscamos demonstrar, não pode mais ser sustentada. As estratégias da malandragem podem ser produtivas para se construir outras noções. Mas isso é tema para outra pesquisa.

Esta pesquisa foi desenvolvida num período em que após um arrobó democrático, o Brasil se viu mais uma vez capturado pelo espectro do totalitarismo. Fruto de um golpe civil-midiático colocado em curso a partir de 2014 e que levou à destituição do cargo, em 2016, de uma presidenta democraticamente eleita, o governo que está em curso fez com que se escancarasse todo o preconceito (de raça, de classe e de gênero) que está enraizado na sociedade brasileira e é um de seus elementos estruturantes, não conjunturais como se quer fazer crer o discurso hegemônico-colonialista. Para se legitimar toda a ordem de prática genocida que se vê em curso nos nossos dias, o governo atual mal esconde sua

postura colonialista em um discurso patriótico cujo ideário de nação não tolera qualquer possibilidade de diferença. Nota-se, portanto, que o discurso nacionalista-patriótico ainda serve de isca para capturar aqueles inocentes úteis, descendentes de muitos candinhos que Machado de Assis bem soube representar. Não superar, portanto, esse ideário colonialista, significa estar sempre às voltas do retorno do obscurantismo. Outro Brasil precisa ser possível.

## Referências

- ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- \_\_\_\_\_. **O guarani**. São Paulo: O Estado de São Paulo; Klick, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Iracema**. São Paulo: Objetivo, s/d.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista do romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- AMORA, Soares. **O romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1967.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nora reunião: 23 livros de poesia**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2009. v. 1
- ANDRADE, Gênese (Org.). **Modernismos: 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier.
- ASSIS, Machado de. Instinto de Nacionalidade. In: Castello, José Aderaldo (Org.). **Machado de Assis: crítica**. Rio de Janeiro, Agir, 1963.
- ASSIS, Machado. **Seus trinta melhores contos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Relíquias de casa velha**. São Paulo: Catania, s/d.
- \_\_\_\_\_. **Helena**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARRETO, Carolina de Oliveira. **Narrativas da “fátria imaginada”**: Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa. 2011. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Objetivo, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. Revisada. São Paulo: Brasiliense, 2012. Obras Escolhidas, v. 1
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Nación y narración: entre la ilusión de uma identidad y las diferencias culturales**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos Artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; FALE/UFMG, 2003.



- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Ideologia e contraideologia: temas e variações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Imagens do Romantismo no Brasil**. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BUENO, Luís. **Uma história do Romance de 30**. São Paulo: Ed. USP; Campinas: Ed. UNICAMP, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARRIZO, Silvina. **Fronteiras da imaginação**. Os românticos brasileiros: mestiçagem e nação. Niterói: Ed.UFF, 2001.
- CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis: historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1984. Col. Primeiros Passos, v. 7
- CICERO, Antonio. **Guardar: poemas escolhidos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- COUTINHO, Afranio. **A literatura no Brasil**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à literatura no Brasil**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2012.
- DEALTRY, Giovanna Ferreira. **No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Machado de Assis afrodescendente – escritos de caramujo**. 2. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Palla; Crisálida, 2009.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2005.
- FARIA, Alexandre. **O deslocamento em Ninguém é inocente em São Paulo como apropriação da cidade**. 2015. No prelo.
- FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (Org.). **Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

- FARIA, Alexandre et al. A parábélum e o passarinho: Entrevista com Allan da Rosa. **Revista Eletrônica Darandina**, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, dez. 2010.
- FERREIRA FILHO, Benjamin Rodrigues. Os vestígios históricos. In: Comédia negra e outros assombros: política, história e guerra na ficção de Rubem Fonseca. Tese (doutorado), 187 f. Universidade Estadual do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008.
- FERRÉZ (Org.). Terrorismo literário. In: **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FERRÉZ. **Ninguém é inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. 2. ed. Rio de Janeiro, Record, 2008.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LOPES, Elisângela Aparecida. **Homem de seu tempo e de seu país: senhores, escravos e libertos nos escritos de Machado de Assis**. 2007. 171 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- LÖWY, M; SAYRE, R. Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995 apud RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da TV**. 2. ed. São Paulo: Ed.UNESP, 2014.
- MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- MEDEIROS, Sérgio. As vozes de Visconde de Taunay. In: TAUNAY, Visconde de. **Irecê a Guaná**. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 109-131.
- MELLO, Jefferson Agostini. A literatura periférica e o polo restrito do campo literário: embates e articulações. In: XV encontro ABRALIC, 2016. Rio de Janeiro. **Experiências literárias, textualidades contemporâneas: anais...** Rio de Janeiro: ABRALIC, p. 5281- 5292.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: S2 Books, 2020.
- MIGNOLO, Walter D. **Historias locais/diseños globales: colonialidade, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2011.

- MORETTI, Franco. **Modern epic: the world-system from Goeth to García Márquez**. New York, New Left Books, 1996.
- NABUCO, Joaquim. O Abolicionismo. Rio de Janeiro: nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 1998.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Ferréz: ética e realismo. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (Org.). **Modos da margem: figuras da marginalidade na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 456-481.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Tendências e repercussões literárias no Modernismo. **Cultura**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952, n. 3, p. 169-181.
- PEREIRA, Terezinha Scher. Imagens de nação e de povo na literatura brasileira. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões; SILVA, Terezinha V. Zimbrão (Org.). **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: EdUFJF, 2003. p. 201-210.
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da TV. 2. ed. São Paulo: Ed.UNESP, 2014.
- ROMERO, Sílvio. História da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. 5 v.
- ROUANET, S. P. Nacionalismo, populismo e historicismo. **Folha de São Paulo**: 12. Mar. 1988. Livros, Caderno D, p. 3.
- SÁ, Lúcia. Índia Romântica. Brancos Realistas. In: TAUNAY, Visconde de. **Ierê e Guanã**. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 133-143
- SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Carlos Drummond de Andrade: análise da obra. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- SANTIAGO, Silviano: **Intérpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v.1  
\_\_\_\_\_. Destinos de uma carta. In: \_\_\_\_\_. **Ora (direis) puxar conversa!:** ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 229-245.  
\_\_\_\_\_. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: MORICONI, Italo (Org). **35 ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 773-777
- SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 10. Ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SOMMER, Doris. **Ficções de Fundação**: os romances nacionais na América Latina. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2004.

SOUKI, Nádía. **Hannah Arendt e a banalidade do mal**. Belo Horizonte. EdUFGM, 1998.

TAUNAY, Visconde de. **Inocência**. São Paulo: Klick, s/d.

\_\_\_\_\_. **Irecê a Guaná**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Memórias**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**: moral, sexualidade e inquisição no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

VAZ, Sérgio. **Manifesto da Antropofagia Periférica**. s/d. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/Manifesto-da-Antropofagia-Periferica#:~:text=A%20Periferia%20nos%20une%20pelo,inteligente%20galopando%20contra%20o%20passado.>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Brasília: Ed.UNB, 1981.