

CONCERTO A TREZE MÃOS

UMA HOMENAGEM A FERNANDO MONTEIRO DE BARROS JR.

Iza Quelhas
Júlio França
Maria Cristina Ribas
(orgs.)

CONCERTO A TREZE MÃOS

UMA HOMENAGEM A FERNANDO MONTEIROS DE BARROS JR.

Iza Quelhas

Júlio França

Maria Cristina Ribas

(orgs.)

Rio de Janeiro • 2022

ACASO
CULTURAL

APRESENTAÇÃO

Iza Quelhas, Júlio França, Maria Cristina Ribas

Este livro é uma celebração à vida. Quando nos reunimos dispostos a encontrar um modo de homenagear Fernando Monteiro de Barros, desejávamos sobretudo manifestar nossa imensa gratidão por termos com ele convivido. Este singelo tributo almeja, pois, celebrar a vida de nosso querido amigo, suas ideias e os muitos modos pelos quais ele tornou nossas próprias existências melhores – mais belas, mais instigantes, mais amorosas.

Não fizemos este livro para nos lembrar de Fernando. Isso não é necessário, porque ele não será esquecido pelos que tiveram a honra de conhecê-lo. Nas páginas que se seguirão, ficará manifesto que cada um de nós levará para sempre o que aprendeu e vivenciou com Fernando. Corações e mentes foram indelevelmente marcados por sua influência, por sua personalidade ao mesmo tempo brilhante e discreta, que, sem jamais se impor, tocava-nos com a força de seu afeto e o brilho de sua inteligência.

Um dos aspectos mais atraentes da personalidade de Fernando era o de produzir encruzilhadas. “A boca do mundo”, no dizer de Luiz Rufino, a encruzilhada resulta do caminhar e é um saber sobre o que existe e o que pode vir a ser. Ao lembrar

de Fernando, nos colocamos no lugar de encontros, buscando a potência do que foi e virá. É potência e beleza, suas linhas horizontais e verticais apontam trânsitos, possibilidades e direções, não ordenamentos, fixidez ou estagnação. Encruzilhadas surgem do movimento, metaforizam caminhos de desejo por um saber ser que nos define na vida.

Numa das fotos que selecionamos para compor este livro, Fernando veste uma camisa num tom vibrante, um sorriso mais sentido do que mostrado, um dos olhos semiaberto, num chamado para uma conversa sem fim. A foto, feita durante um encontro entre amigos, deteve o gesto de um brinde que trouxe à luz uma expressão despojada de pose, que não é apenas seriedade e contenção. O brinde foi a moldura para um quase sorriso, um desejo de Axé. Fernando prezava palavras e atitudes que pudesse fazer a diferença, tirar da mesmice um sorriso meio de lado, quase uma homenagem à beleza do *Povo da Rua*. Sua inteligência é uma flecha disparada em direção ao movimento. À inteligência e à alma ancestral rendemos nossa homenagem.

Esta escrita em folhas remotas é um concerto a treze mãos que os corações vêm tanger para tornar mais audíveis os compassos da partitura chamada vida. Cada nota, cada pausa, cada movimento compõe peça única, semente que se dispersa no vento e renasce em outras estações. Aqui, entre telas e janelas, cada um compartilha os encontros do jeito que o coração pediu.

Eis como organizamos as sensibilidades: uma seção com depoimentos, incluindo uma biografia comentada; outra com textos que comentam estudos publicados por Fernando; colegas e alun@s, hoje Mestres, que tiveram a experiência da orientação ou quiseram resenhar seus trabalhos pelo tanto que iluminaram seus estudos. E mais: algumas fotos, *flashes* do eterno para compartilhar com os leitores.

Este livro é um brinde aos familiares e um convite aos amigos que, assim como nós, tiveram a honra de conviver com Fer-

nando; aos amigos que não puderam conhecê-lo tanto quanto gostariam; e aos amigos que não tiveram a oportunidade de conhecê-lo. É um convite para que nos acompanhem neste agri-doce paradoxo que levaremos para o resto de nossas vidas: o de converter a ausência de Fernando em sempiterna presença.

BIOGRAFIA ACADÊMICA

Iza Quelhas

Fernando Monteiro de Barros Júnior foi Professor Adjunto de Literatura Brasileira nos cursos de Licenciatura em Letras, na Faculdade de Formação de Professores (FFP), na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), de 1998 a 2021. Na FFP, exerceu a função de chefe e subchefe, atuou em conselhos deliberativos na Instituição, participou de projetos interdepartamentais. Formação acadêmica: graduação em Letras, Português-Inglês; Especialização em Literatura Portuguesa, ambos na UERJ. Os títulos de Mestre e Doutor em Letras Vernáculas, na subárea de Literatura Comparada, foram emitidos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1994 e 2002, respectivamente. Escolheu a literatura brasileira, iluminando relações não de dependência, mas sim de apropriação antropofágica, ao investigar o gótico brasileiro.

Seu amplo e profundo conhecimento de literatura reunia obras de todos os gêneros literários, em literatura inglesa e literatura brasileira, com ênfase na literatura de fim-de-século e da primeira metade do século XX.

Suas pesquisas assinalam seus principais interesses na área: “Modernismos crepusculares na literatura brasileira da *Belle Époque*”, “Literatura gótica brasileira”, “Retratos finis-

culares: o Parnasianismo e o Simbolismo no livro didático e nas aulas de Literatura Brasileira do Ensino Médio”, “A poética de Charles Baudelaire e suas ressonâncias na literatura de fim-de-século do Brasil”. Seu foco de estudo aglutina-se em torno de imaginários culturais e literatura, leitura, texto e transdisciplinaridade, construção crítica da modernidade, estéticas de fim-de-século.

Entre os textos publicados em periódicos e capítulos de livros, destacam-se “O gótico e a brasiliade em Lúcio Cardoso”, “Corpos letrados, corpos-viajantes (ensaios críticos)”, “Dândis, estetas e sibaritas”, “Estudos do Gótico”. Integrou os Grupos de Pesquisa registrados no CNPq: “Estudos do Gótico”; “Periódicos & Literatura: publicações efêmeras, memória permanente”. Foi membro de conselhos editoriais dos periódicos institucionais *Soletras* e *Pensares em Revista*.

Exerceu a função de Orientador de dezenas de monografias de Graduação, de projetos de Iniciação Científica, de Especialização e de Mestrado. Participou de bancas de Mestrado e de Doutorado em várias instituições. Foi homenageado, como paraninfo, por turmas da graduação – o que lhe dava especial contentamento.

CONTEÚDO

<u>Apresentação</u>	3
---------------------	---

<i>Iza Quelhas, Júlio França, Maria Cristina Ribas</i>	
--------------------------------------------------------	--

<u>Biografia acadêmica</u>	7
----------------------------	---

<i>Iza Quelhas</i>	
--------------------	--

DEPOIMENTOS

<u>Em homenagem a Fernando Monteiro de Barros, um intelectual na periferia</u>	13
--------------------------------------------------------------------------------	----

<i>Iza Quelhas</i>	
--------------------	--

<u>Depoimento</u>	19
-------------------	----

<i>Leonardo Gomes</i>	
-----------------------	--

<u>Récitas noturnas</u>	25
-------------------------	----

<i>Luciana Colucci</i>	
------------------------	--

<u>Pela memória da vida</u>	37
-----------------------------	----

<i>Madalena Vaz Pinto</i>	
---------------------------	--

<u>Carta a um amigo inesquecível</u>	39
--------------------------------------	----

<i>Maria Cristina Ribas</i>	
-----------------------------	--

<u>Reading Fernando on Facebook</u>	49
-------------------------------------	----

<i>Mark Macleod</i>	
---------------------	--

<u>Depoimento</u>	53
-------------------	----

<i>Paulo Cesar S. de Oliveira</i>	
-----------------------------------	--

ENSAIOS

Fernando e o brilho azul da poesia brasileira da <i>Belle Époque</i>	61
Carmem Negreiros	
 <u>O Povo da Rua: breve contribuição ao Gótico brasileiro</u>	<u>87</u>
Cido Rossi	
A ansiedade da ruína: sobre a vampirização da história e a literatura gótica	109
Júlio França	
 <u>O Gótico brasileiro de Fernando Monteiro de Barros</u>	<u>117</u>
Lais Alves	
O encontro na sombra, o espelho: apontamentos sobre <u>um ensaio de Fernando Monteiro de Barros</u>	<u>129</u>
Marcus Rogerio Salgado	
 <u>Fotos</u>	<u>137</u>

DEPOIMENTOS

EM HOMENAGEM A FERNANDO MONTEIRO DE BARROS, UM INTELECTUAL NA PERIFÉRIA

Iza Quelhas¹



Início este depoimento em homenagem a Fernando Monteiro de Barros trazendo o desconcerto (mesmo dos belos encontros) que certos acontecimentos imprimem ao cotidiano, inclusive à nossa revelia. Recorro às lembranças que ressurgem do caos da memória. Portanto, assumo o lugar de quem balbucia o indizível, na diversidade do mundo, enquanto usufruímos do tempo, a cada minuto, retraído. Trata-se de um dos textos mais dolorosos que escrevi, atravessado pela frustração – a morte de um amigo. Também há júbilo ao homenageá-lo. Fernando Monteiro de Barros partiu dessa existência abruptamente, um intelectual pluriverso. Há muito mais do que sonha nossa vã humanidade – como sugere certo narrador machadiano – nesse desejo de homenagear aquele que se foi, ao trazê-lo para o terreno no qual a encruzilhada nos aproximou.

O primeiro encontro com Fernando Monteiro de Barros ocorreu numa circunstância competitiva, em 1994, quando fizemos concurso para Professor Assistente de Literatura Brasileira, nos cursos de licenciatura em Letras, da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, campus de São Gonçalo.

¹ Iza Quelhas é professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na Faculdade de Formação de Professores (UERJ/FFP).

Havia um número expressivo de candidatos, reunidos numa sala de aula com iluminação natural, no bloco A, no térreo. No primeiro dia do certame, um evento incomum impôs um ritmo que colocou em suspensão o previsível, burocrático e informativo cronograma de concursos, numa instituição pública de ensino. Ao iniciar o sorteio para o tema da prova escrita, ouvimos ruídos, gritos, que vinham da área externa. Tratava-se de uma perseguição policial. Nas escadarias que levam à Biblioteca da FFP, num prédio conhecido como “palácio de cristal” por suas imensas janelas envidraçadas, culminara a perseguição: jazia ali um corpo, um homem ferido. A vida e a morte se interpenetram; o contorno de uma, limite de outra – fronteiras.

A presidente da banca, com voz quase serena, dirigiu-se a nós, disse que o acontecimento que ocorrera num espaço externo ao prédio não afetaria o andamento dos trabalhos do concurso. Naquele dia, nossos destinos se cruzaram.

Transportados que fomos a um cenário de tragédia, evitamos nos olhar. Na sala com mais de uma dezena de candidatos ansiosos com o concurso, assistimos, num palco improvisado – a sala de aula –, o ciclo da tragédia da condição humana num país de desigualdades. Hoje, posso afirmar que nos tornamos ali, em harmônico descompasso, cientes do quanto a máscara (Górgona?) substitui a face em casos limítrofes. Gradualmente, os ruídos lá fora diminuíram, feição assumida de episódio acabado, ocorrência naturalizada em comunidades periféricas no Brasil. O concurso prosseguiu, seguimos o cronograma institucional, fizemos as provas e, passo a passo, encerramos os trabalhos.

Após o evento, que nos transportou a uma Grécia antiga, trazida em vento e pó para um bairro chamado Patronato, localizado num município periférico – São Gonçalo –, os rostos foram recompostos, aqui e ali uma ruga inédita denunciava a

estranya experiência, quando relembro esse fato. Nem houve perguntas, não há tempo na urgência; a vida abriga incontáveis demandas. Este breve registro, num texto de homenagem a um amigo tão querido, diz o quanto nossas trajetórias são atravessadas por circunstâncias sociais às quais denominamos contexto. Aconteceu numa unidade situada fora do campus da UERJ, reconhecida institucionalmente a partir de uma história de hesitações, impedimentos, contraditórias ações políticas e sua burocracia; após sucessivos ajustes foi inserida no corpo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Se há aprendizados com a dor, a perda de um intelectual e amigo como Fernando Monteiro de Barros não pertence apenas a um ou a uma de nós, pertence a muitos, a uma legião de pessoas. Entre alunos, colegas, amigos, companheiros de pesquisa que tiveram a oportunidade de conhecê-lo, Fernando deixou-nos em sua maturidade intelectual e existencial. Desde o primeiro dia em que pisou no chão da Faculdade, dedicou-se a ser um mestre, sensível e capaz de emocionar com suas aulas, com suas leituras de poemas. Fez caminhos e veredas tornarem-se alamedas de reflexão. Apreciava dicionários, lia jornais do século XIX com o mesmo interesse com que lia os jornais de hoje. Admirava a beleza da página trabalhada, as fontes, o espaçamento, as ilustrações que comentava com entusiasmo. Estudou literatura brasileira, num movimento transdisciplinar, aglutinado em torno da ideia de literatura comparada. Revisitou ligações com a literatura inglesa sem definir relações de dependência. Teceu aproximações inusuais, dedicou-se a vislumbrar na obra literária o que se denomina constitutivo de uma poética.

Fernando Monteiro de Barros nos deixou em fevereiro de 2021, em plena pandemia, sem que pudéssemos nos despedir. Trazer a lembrança de um acontecimento trágico para uma homenagem diz também que estamos aqui por algum tempo,

apenas, e o que acontece – movido por nossas ações ou não – marca existências. O extraordinário fica para o modo como se vive cada dia. Fernando foi um intelectual e não se importava com o perigo que muitas vezes nos rondava, pois vivemos tempos difíceis, perto ou longe do que se denomina centro. Ser um intelectual não o levou para longe de um lugar assinalado como periferia. Seu preparo para a exposição em aula era amoroso e denunciava sua noite (era um notívago declarado) dedicada à leitura e à seleção de textos. Diante da face do outro, na aula – o lugar que importava –, era o outro que o mobilizava no exercício de ensinar e emocionar quem estuda literatura.

Sobre esse colega e amigo extraordinário escrevi este breve depoimento que aponta as encruzilhadas percorridas. A falta persiste, não há como preenchê-la. Não há como esquecer. Em conversas que me encantam até hoje, lembro do interesse de Fernando pelo que está oculto e que é considerado magia e mistério. Por essas conversas inesquecíveis, encerro com uma citação do conto “Malefício”, de Marguerite Yourcenar, que fecha o livro *Conto azul e outros contos*. Trata-se de uma passagem que ilumina a descoberta íntima e secreta feita por uma personagem:

Não apenas seu coração, mas o aspecto do mundo lhe parecia mudado: uma vassoura esquecida num quintal, uma agulha em seu corpete, o balido de uma cabra por trás do muro de um estábulo não mais lhe lembravam os atos usuais, fáceis da vida ordinária, mas cenas de enfeitiçamento e de sabá, e, quando lançou a cabeça para trás a fim de respirar melhor o ar noturno, as estrelas desenhavam para ela, em grandes riscos tremidos, as letras gigantes do alfabeto das bruxas.

Nesse texto foi tecida uma rede de sentidos que sustenta a memória. Associamos, numa constelação, os textos que lemos

aos afetos cultivados. É lançar uma flecha em direção ao vivo-dio, buscar enlaces.

Com amizade, dedico a você, Fernando, a hora do crepúsculo que tanto o atraía. Era usualvê-lo fotografar o horizonte, no cair da noite, na faculdade onde trabalhamos. Os crepúsculos continuarão, não dependem de nós. Ainda bem. Somos caminhantes. As águas sobre as quais o Sol se põe levam e trazem de volta rosas brancas oferecidas por suas mãos, Fernando. Quem sabe um dia retornem pétalas?

DEPOIMENTO

Leonardo Gomes¹



Meu caro,

pensei muitas vezes em como escrever este texto e ainda estarei escrevendo enquanto você lê – o que é como um rastro. pensei muitas vezes que seria mais simples elaborar uma carta, como a ana. uma vez, fernando leu dois poemas da ana cristina césar e eu torcia pra que todos tirássemos as luvas. por anos, mantive minhas luvas com ele porque, sem suspeitas, sabia que tínhamos algo comum, o que jamais será de meu conhecimento. por meses, tentei estruturar um discurso, alguma brincadeira com a linguagem, um modo de escrever que parecesse adequado, mas pouco é pronunciável numa perda. o que percebo das ausências é que são incontornáveis. a trapaça do tempo. ensaiar uma revisitação é traiçoeiro, mas é o que consigo, sobretudo quando me sinto imóvel.

2014.

a primeira aula na graduação, uma disciplina de literatura universal. falamos de shakespeare, de um desajuste na modernidade, de benjamin; posteriormente, baudelaire, poe.

¹ Leonardo Gomes é mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN), da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP).

esbocei algo sobre a melancolia em hamlet, texto que ainda mantenho, pra lembrar como começou. pra um rapaz tímido, introspectivo, era como ser acolhido pelo desencanto, pela angústia, porque ninguém tinha conversado comigo de modo tão acolhedor sobre esses estados. ao final do semestre me aproximei da mesa do fernando, com os dedos longos e finos recuando ao encostar naquele móvel, e disse: quero mais disso. não sabia formular que a minha atenção e interesse estavam direcionados àqueles temas. fernando sorriu porque entendia. tal encontro me assombra porque sei hoje que é um momento definidor.

nunca deixamos de nos comunicar. meses depois daquele semestre, cursei uma disciplina sobre o gótico, escutei o nome lúcio cardoso, que nortearia o percurso acanhado que se iniciaria. nos intervalos entre algumas aulas, comecei a ler, esporadicamente, alguns artigos do fernando. utilizava uma marca-texto azul neon, com o qual sublinhava suas afirmações sobre vampiros. logo, minhas vagas referências românticas se aprofundariam em shelley, keats, byron, coleridge, *lake poets*, *sturm und drang* e afins.

iniciamos a iniciação científica num ano difícil pra uerj. a pesquisa não era planejada, mas fernando se tornava uma projeção óbvia pra mim. a autonomia que ele me proporcionou é um dos seus traços marcantes pra mim. ele me deixava investigar o que eu propunha, à vontade, ciente das voltas e rasuras que eu viria a descobrir. a liberdade de pesquisa colaborou pra que eu tomasse nota na confecção, com menos planejamento e uma percepção aguçada a ser desenvolvida na execução.

minha família não tem uma tradição acadêmica. poucos concluíram o ensino médio; menos de cinco finalizaram uma graduação. ingressar numa pós-graduação é uma novidade vista com estranhamento. “o que é isso?”, consigo ler na expressão da minha avó, que decifra a informação como lhe é

possível. provavelmente, não iniciaria essa trajetória espontaneamente, se não fosse o apoio do fernando, que altera a curva.



2019, cidade baixa, porto alegre.

nos encontramos, espantados, pela rua. eu estava flanando com um jovem publicitário que tinha acabado de conhecer quando o fernando apareceu segurando sacolas com garrafas de água. o abraço foi instantâneo, caloroso pelo que descobrimos apenas ali, no primeiro dia naquele bairro: estávamos hospedados a pouco metros de distância. Combinamos de ir juntos à ufrgs na manhã seguinte, na qual fui apresentado ao marcus, pesquisador do decadentismo, que faria uma comunicação – pra mim – instigante.

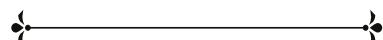
era a primeira apresentação no primeiro ano de mestrado. uni um texto dramático de lúcio cardoso a uma novela de mary shelley por um campo associativo da violência intrafamiliar e pelos influxos do gótico decorrentes da tradição literária inglesa no texto brasileiro de 47. a sessão era promissora, com todas as falas orbitando a presença de lúcio cardoso. minha fala, lacunar e irregular, é gentilmente criticada pelo fernando, naturalmente polido e educado. sua fala tendia a ser objetiva, pontual, coerente.

na única vez em que tive uma afirmação questionada por um colega numa mesa de comunicação, fernando elogiou meu posicionamento firme, mas demonstrou, em particular, o incômodo com o modo como aquilo foi direcionado a mim. foi quando percebi o seu envolvimento com a minha pesquisa; porque ainda que fosse, em geral, calado, fernando mantinha a passionaldade, sim, disfarçada entre as falas ponderadas. quando ele lia em voz alta, por exemplo, você apenas parava e escutava. seu

tom grave, sua entonação, a postura... era o sagrado. em algumas comunicações, havia a latência, a intensidade no que propunha, a paixão. era agradável escutá-lo e captar essa faísca.

em uberaba, hospedado próximo de um cemitério, fernando se sente mal. havia algo incômodo no seu quarto. conversamos à noite, em frente à uftm, assuntos dos quais já não tenho certeza. o que me lembro desses momentos pós-eventos é que fernando era sincero; elogiava, propunha melhorias se necessário. de muitas formas, era gentil com as palavras. achava que eu era pesquisador. achava que às vezes eu parecia o vampiro do filme do jim jarmusch. achava que eu poderia cursar um mestrado – e eu fiz.

o único momento em que ele decidiu espontaneamente me capturar pela fotografia foi quando estava sentado, vestido de cinza e com rosas vermelhas nas meias, escrevendo num pequeno caderno de notas. ele achara a composição romântica, com as árvores atrás de mim. ele achava que eu poderia ser um dândi naquele momento. lado a lado, falamos sobre a escrita e lembrei de quando meu poema foi selecionado num concurso da nossa faculdade. ele confessou que realmente gostara do meu texto, que gostava dos poemas que escorriam sangue. jamais tive coragem de mostrar outros a ele.



no último encontro que tivemos, antes de os vírus voarem na altura dos nossos olhos, fernando me contou novamente o sonho que, certa vez, tivera com lúcio cardoso. o mesmo que relatara numa reunião da iniciação científica, anos atrás. era misterioso, *noir*, simbólico. não intento descrevê-lo, mas situá-lo como uma passagem. sonhei com o lúcio em 2021, mas ele não estava em um carro preto; eu apenas sabia que era ele.

também sonhei com o fernando em 2021 e sobre ele escrevi dois poemas, reintroduzindo a sua presença neste plano, ainda que de modo rudimentar. acordei chorando naquele dia porque eu poderia jurar que ele estava na minha varanda vestindo uma camisa branca.

a mensagem que me enviaram pela manhã dizia “sinto muito”, mas eu não sabia do que se tratava. liguei para uma amiga, que também tinha sido aluna dele, e ela me escutou chorar. não sabemos lidar com o inesperado, apenas buscamos métodos. somos encontrados imóveis no definitivo. tateava os pensamentos – o que é isso? aguardar as respostas que não chegaram. é como fico por meses. a falta de um retorno acerca da pesquisa que desenvolvíamos é um fantasma cinzento. o que fernando diria? é triste não manter os passeios pelo rio de janeiro. é triste não jogar mais rosas ao mar. é triste saber o último episódio de *dark shadow* que ele assistiu. de repente, não sei mais o que fazer.

a essa altura, joan didion faleceu e me pergunto como ela conseguiu habilmente elaborar suas perdas. parecia doloroso registrar, então, levo meses pra escrever isto, por supor que o tempo me indicaria o modo. não o fez; minha narrativa ainda é irregular e as conversas que não tive com fernando permanecem como um *frame* que reinvento. o crepúsculo da FFP, que ele admirava, aparece em visões cortadas na retina. numa noite, escuto suas récitas noturnas, e abençoo a reproduibilidade do youtube. como poeta, escrevo como se tivesse sido. é o que sei fazer. “sim, é melhor”, a última fala que fernando dirige a mim, que tenho registrada. a assertiva é o tom positivo ao qual às vezes retorno. abro aquela conversa, tão curta, agora ao final dos meus contatos, e repito: sim, é melhor. lembro da clarice: tudo começou com um sim. e a vida continua...

RÉCITAS NOTURNAS

Luciana Colucci¹



A engrenagem da vida com suas idiossincrasias decidiu, em um ato inesperado, recolher Fernando de nossa convivência. Naquela terça-feira de seu último fevereiro, ele, que amava o pulsar da vida carnavalesca na Sapucaí, partiu para Olórun, abrigando-se das mazelas cotidianas que balizam o itinerário humano. No entanto, há pessoas revestidas de uma grandeza ímpar: por onde passarem, deixarão pegadas de bem-querer. Fernando era uma delas. Embora seu tempo entre nós tenha se esgotado prematuramente, a grandeza de sua existência profissional e pessoal transcendeu o próprio tempo, imortalizando-se em cada um de nós. Apesar de ele viver em nossos recantos mais solitários, sua partida não deixa de ser um confronto com a aspereza de uma realidade que sarcasticamente não desiste de lembrar-nos de que nada é para sempre. No entanto, percorrer esses recantos nos concede escorregar da hedionda historicidade cronológica para o *once upon a time* quando esperançamos (de forma pueril) que o fado não se destina somente a caçoar de nós; há de existir uma saída para esses tormentos ontológicos.

¹ Luciana Colucci é professora associada do Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM).

Homem sensível, requintado, de gestos elegantes, o Conde Monteiro de Barros (como foi laureado pelo colega JF, do Grupo “Estudos do Gótico”) apreciava flanar sozinho por horas pelas cidades, visitando lugares, observando atenta e detalhadamente tudo aquilo que constituía nossa existência terrena e espiritual. Tudo o encantava: os transeuntes, a arquitetura, as paisagens naturais e sonoras. Nada escapava ao seu olhar intelectual e amoroso. É sobre isto que me lanço a rememorar nestas linhas: a face de *flânerie* do Conde, as reminiscências de nossas andanças diurnas e noturnas (*Gothic flânerie*) nas cidades do Rio de Janeiro e de Uberaba, de um tempo que não voltará mais, *nevermore*.



Rio de Janeiro. Metrô.

São inúmeras as lembranças de nossos percursos pela cidade maravilhosa e todas sempre terão muito a dizer às coisas do coração.

A primeira ocorreu em dia de trabalhos na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), durante um dos eventos do Grupo “Insólito Ficcional”. Ao término das atividades, já ao entardecer, tomamos o metrô rumo ao descanso. Durante o itinerário, recordávamos experiências vividas no exterior. Ao falar do período vivido nos Estados Unidos, a conversa desviou-se para Edgar Allan Poe e, mais detalhadamente, sobre sua poesia. Quando mencionei “Annabel Lee”, Fernando começou a recitá-lo e seu vozeirão toante converteu-se em uma voz macia, cálida na récita de “Annabel”, sobre a triste menina morta por anjos invejosos, que repousa em um sepulcro à beira-mar:

Annabel Lee

*It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee; –
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.*

*I was a child and she was a child,
In this kingdom by the sea;
But we loved with a love that was more than love –
I and my Annabel Lee –
With a love that the winged seraphs in Heaven
Coveted her and me.*

*And this was the reason that, long ago,
In this kingdom by the sea,
A wind blew out of a cloud, chilling
My beautiful Annabel Lee;
So that her high-born kinsmen came
And bore her away from me,
To shut her up in a sepulchre,
In this kingdom by the sea.*

*The angels, not half so happy in Heaven,
Went envying her and me –
Yes! – that was the reason (as all men know,*

*In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud by night,
Chilling and killing my Annabel Lee.*

*But our love it was stronger by far than the love
Of those who were older than we –
Of many far wiser than we –
And neither the angels in Heaven above,
Nor the demons down under the sea,
Can ever dissever my soul from the soul
Of the beautiful Annabel Lee; –*

*For the moon never beams, without bringing me dreams
Of the beautiful Annabel Lee;
And the stars never rise, but I feel the bright eyes
Of the beautiful Annabel Lee; –
And so, all the night-tide, I lie down by the side
Of my darling – my darling – my life and my bride,
In her sepulchre there by the sea –
In her tomb by the sounding sea.*

Acompanhei Fernando naqueles versos, compartilhamos uma fruição poética como forma de resistência à confusão estival de fim de expediente quando aquele trem exibia faces exaustas e esvaziadas (*Petals on a wet, black bough*); descemos no Flamengo, despedimo-nos com abraços carinhosos e passei a perambular pelo entorno da praia antes de enclausurar-me em um quarto de hotel qualquer, à beira-mar.



Rio de Janeiro. Livraria Arlequim Paço Imperial.

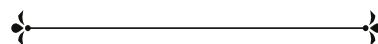
Em julho de 2017, aventurei-me a escrever uma narrativa infantojuvenil intitulada *3 Marias meninas: primeira travessia*. No lançamento, acompanhado por aquela “meia dúzia” que, de alguma forma, permanece em meu itinerário, compareceu à Livraria Arlequim Paço Imperial.

(paragem para sanduíches de rosbife com gorgonzola,
(paragem para lembranças do *Ulysses irlandês*,
(paragem para mãos entrelaçadas,
(paragem para cumplicidades, café & bolo de nozes,
(paragem para aquelas sombras que, mais tarde, revelar-se-iam reais
(a intuição feminina não é drama, é ancestralidade de Beltane),
(paragem para um *abebezê* e súplicas silenciosas à terra de Ayocá,
(paragem para clarões que eu ainda nem sabia que existiam dentro de mim.)

Como um dos temas das *3 Marias meninas: primeira travessia* versa sobre o universo místico das religiões de matriz africana, pedi a Fernando, irmão de *orí*, que fizesse a apresentação da obra. Em confissão pública, digo que foi uma das falas mais generosas em relação aos meus pequenos atrevimentos no mundo das Letras, seja na crítica, seja na literatura. Após um período repleto de sustos, daqueles cuidadosamente eleitos pela vida, em que as entranhas se enovelam, espremendo o alimento para o chafariz de bile, a fada verde raivosa, estar

com Fernando naquele momento converteu-se em redenção. Eu, devidamente revestida de meu escudo “pratazul”, e a diminuta plateia tivemos o privilégio de ouvir nosso querido amigo parolear acerca das nuances opacas da vida sob uma perspectiva delicada, suave, terna, generosa (pode ser que a fada verde não seja tão raivosa assim), decerto a expressão de sua própria alma. Naquele momento tão peculiar em que a história cochila, Fernando, ainda sem ciência de meu recente péríodo de desventuras, falou à minh’alma instantes de velada sincronicidade – alguidares e quartinhas –, esperançando o amanhã (*je m’en fous du passé*).

Alguns anos depois, a Arlequim encerrou, em meio à pandemia, suas atividades: livros, CDs, cafeteria, decoração, cai-xinha dos Orixás, tudo perdeu sua existência. Ao sair de cena, aquele recinto e todas as emoções que ali vivi estarão immortalizados em meu íntimo e assim ficarão até o desfecho em que serei cinzas, pó e nada, nem mesmo uma sépia carcomida em alguma estante.

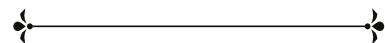


Beco da Bruxa.

Reza a lenda que neste lugar, por volta da primeira metade do século XIX, viveu Bárbara dos Prazeres, a bruxa do Arco do Teles. Ao enamorar-se desvairadamente por um homem preto, ela teria assassinado o próprio marido para viver essa paixão proibida. Depois de alguns anos e de inúmeros conflitos de ordem financeira entre o casal, acredita-se que Bárbara dos Prazeres também tenha assassinado o amante. Em estado de completo abandono e sem os recursos financeiros de antigamente, ela passa a se prostituir principalmente com homens afortunados e de destaque na sociedade. Com o passar impiedoso do tempo, Bárbara dos Pra-

zeres, então velha e portadora de algumas doenças como a sífilis, procura a ajuda de feiticeiros (Swelter’d venom sleeping got, Boil thou first i’ the charmed pot!) para resgatar sua beleza de outrora, pois sua clientela a havia abandonado. A ela foi dito que o sangue (blood is life) fresco e ainda morno (Here’s the smell of the blood still. All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand) de crianças seria o elixir milagroso tão desejado. Em virtude disso, Bárbara dos Prazeres assassinou inúmeras vítimas para banhar-se então no líquido da juventude, da promessa da formosura eterna. Após ficar desaparecida por muito tempo e os assassinatos terem cessado, acredita-se que o corpo com aparência grotesca e com o rosto irreconhecível, encontrado vagueando pelas águas da baía, era de Bárbara dos Prazeres. Desde então, dizem que ela perambula por esses arcos (Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us).

Ouvindo vigilantemente (vindos de mais um dia exaustivo de trabalhos acadêmicos na UERJ) a narrativa de Fernando (e não poderia ser o oposto), cruzamos a praça, entrando pelas ruelas “claraescuras” do Arco do Teles em direção a um dos bares que compõem aquele sinistro cenário. Acomodados – CFMB, JF, LC, CZ, CR –, em uma mesinha de madeira com tonalidade de marrom envelhecido, vasculhávamos o menu (sugestão de Fernando: pastel de carne seca). Z e eu tentávamos acordar entre caipirinhas e *sauvignon blanc* bem refrescantes e optamos pelos dois. O restante, depois de algumas horas, eu não lembro bem, penso que Z também não. Tudo isso em meio à balbúrdia do local com passantes indo e vindo por todos os lados. Já no avançar da noite, Fernando e eu dialogávamos de forma marota (*giggling*) acerca de uma oferenda à Pomba Gira (*Laróyè*), cravada ali, bem próxima a nós; em ato fraternal silencioso, demo-nos as mãos secretamente, partilhando com Bárbara o peregrinar pelos becos.

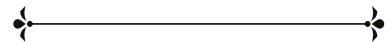


Copacabana.

Andando pelo bairro de Copacabana, em uma sexta-feira, (dia de Oxalá,
dia do silêncio,
dia de vestimentas brancas,
dia de não carne vermelha,
dia de segredos,)

nosso olhar foi capturado por um pequeno recinto desconhecido em que figuras de Iemanjá – pinturas, estatuetas, penduricalhos –, residiam nas paredes, convidando-nos a entrar. Obviamente, aceitamos sem hesitar, após fazer as devidas reverências (*Motumbá, Agô, Odoyá*). O almoço revestiu-se de mar, de lembranças, de confissões (*das tardes tão vazias por onde andei*). Para a sobre-mesa, as finas fitas de coco açucaradas dançavam no doce translúcido, de sabor suave. Registraramos aquele momento pelos olhos da modernidade telefônica que em nada ornava com aquela fuga espaço-temporal da cidade fria; lá foi outra vida.

Terminado nosso passeio, já na calçada, atravessamos a avenida rumo ao mar, suas águas verde-azuladas abraçaram com compaixão nossas rosas brancas, levando para Iemanjá nosso amor em compasso de espera (aquele tarde por onde andamos não estava vazia).



Uberaba, águas cristalinas.

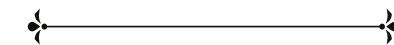
Fernando amava percorrer as ruas de Uberaba. Para ele, essa cidade era de uma inspiradora força mística. (terreiros de

Candomblé, tendas de Umbanda, tendas de Quimbanda, benzedeiras, Mosteiro de Nossa Senhora da Medalha Milagrosa, templos evangélicos, centros espíritas, terra de Chico Xavier, de Congada, de Quilombos). Lembro-me do ano de 2017, durante a realização do II SEG – Seminário de Estudos do Gótico –, de um passeio noturno que fizemos pela cidade. Era por volta de meia-noite e percorremos as ruas desertas e noturnas, iluminadas preponderantemente pelo clarão lunar. Em frente à Igreja de São Domingos, Fernando encantou-se com aquela construção de pedras e de fé (*from nowhere came the age of the cathedrals*). As sombras das árvores ao redor da Igreja e o silêncio profundo de todo o entorno não nos provocaram medo. Ao contrário, trouxeram-nos paz, aquele conforto de estarmos fora de uma realidade concreta para vivermos em um outro tempo, o mítico, o das forças espirituais que sempre foram mote de nossas tertúlias. Seja na cidade de Uberaba, seja na cidade do Rio de Janeiro, sempre estivemos às voltas com o Candomblé e a força dos Orixás (inúmeras foram as vezes em que Fernando me ligou – chamava-me menina dos olhos de mar – trazendo mensagens lá do outro lado, “vai ficar tudo bem”, *Laróyè*).

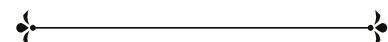
Com o avançar da madrugada, percorremos outros lugares, repletos de histórias:

- ✓ Casarão assombrado da Rua Major Eustáquio;
- ✓ Mercadão Municipal, antiga delegacia;
- ✓ Antigo prédio da Faculdade de Medicina do Triângulo Mineiro;
- ✓ Santuário de Medalha Milagrosa (Reza);
- ✓ Asé Tobi Odé Kolé (*Agô*);
- ✓ Pedreira de Xangô (*Kaô Kabecilé*) e

- ✓ Por aí, pelas sendas de *Exú* (*Laróyè*) à procura de caminhos, de rotas para que o tragismo da vida não nos vencesse.



Pela alta madrugada (já desponta *(a)os olhos da manhã*), Fernando no velho Tamareiras, hotel em que ele adorava se hospedar devido à presença de elementos árabes e góticos, café da manhã mirando as águas; novamente um retorno ao passado, uma suspensão dos cotidianos plúmbeos. Ao despedir-me dele, naquele dia, eu não soube que alguns anos depois não ficaria tudo bem.



Fernando não viveu em “modo de improviso”, foi um homem de paixões intensas: amor, artes, literatura, culinária, boemia... protagonista de si mesmo, ele se lançou à vida com bravura transitando entre inúmeros mundos (*Laróyè*) com galhardia. No entanto, a vida, em ímpeto de tédio monstruoso, desejou a presença dele só para si. Todavia, Fernando permanece entre nós, flanando por aí em suas récitas noturnas, apaixonadamente liberto como sempre foi...

Não me abandonem em meio às figuras tristes,
 Não me abandonem em meio ao silêncio eterno,
 Não me abandonem em meio ao cárcere sepulcral,
 Não me abandonem em meio aos vermes,
 Não precisam trazer o caixão,
 Não precisam trazer as velas,
 Não precisam trazer as lágrimas,
 Deixem-me apenas ir com o vento...

*Que Olórunt e os Orixás o tenham abraçado em colo,
 Recolhendo-o das chagas da vida.
 Blessed be. RIP.
Asé, Motumbá, Odoyà, Mowa.*



Referências

POE, Edgar Allan. “Annabel Lee”. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/reading/pp097r1.htm>>. Acesso em: 09 nov. 2021.

PELA MEMÓRIA DA VIDA

Madalena Vaz Pinto¹



Conheci a voz do Fernando antes de o conhecer pessoalmente. Foi em um encontro com a professora Iza Quelhas, no Gabinete Português no Rio de Janeiro. Estava a acabar o doutorado, tinha terminado um período como professora assistente da PUC-Rio, e procurava emprego. Perguntei à Iza, também professora na FFP em São Gonçalo, se estavam a precisar de professor substituto. Ela ligou para o Fernando, então coordenador do Setor de Literaturas, que me ofereceu a possibilidade de assumir duas disciplinas de Teoria Literária. Poucas semanas depois estava dentro da sala de aula. Foi assim que conheci o Fernando e a FFP. Uns anos mais tarde passei no concurso para Literatura Portuguesa e me tornei sua colega.

Mas o que significa conhecer? Neste momento em que tento trazer à memória as lembranças que tenho dele, reparo que sempre soube mais do Fernando por interpostas pessoas do que por ele mesmo, em conversa direta. As separações acadêmicas têm destas coisas, às vezes passamos anos lado a lado sem trocamos mais do que poucas palavras.

¹ Madalena Vaz Pinto é professora adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na Faculdade de Formação de Professores (UERJ/FFP).

Mas a verdade é que com o tempo, e sem nunca termos tido conversas íntimas, fui percebendo no Fernando uma sensibilidade reservada, uma dimensão que não se manifestava abertamente na faculdade. Havia alguns sinais, uma espécie de hesitação, um desajuste, uma certa intranquilidade. Observava o seu jeito e pressentia nele um desejo de busca por outras formas de estar na vida, nas relações, nos espaços, na escrita.

Como professores de literatura, ele de literatura brasileira, eu de literatura portuguesa, tínhamos muitas vezes alunos em comum. Vários deles traziam para as minhas aulas relatos entusiasmados das aulas do Fernando. Memórias dele a ler em voz alta, em inglês, passagens de textos góticos que os encantavam; a recitar sempre atento à musicalidade do poema; a escandir os versos, ensinando a separar as sílabas métricas, “até à última sílaba tônica!”, com as mãos em cima da mesa, contando as sílabas levantando os dedos, em um gesto didático e teatral que os animava.

As circunstâncias da morte do Fernando foram trágicas e chocaram todos nós, seus colegas. Em plena pandemia, com os hospitais ocupados por doentes com covid, soubemos de um dia para o outro que o Fernando tinha ido para o hospital, seria operado, e em seguida, sem ter chegado a sê-lo, que tinha morrido. Uma notícia assim, recebida naquelas circunstâncias, sem condições de compartilhar a sua partida, deixou marcas que só o tempo pode apaziguar. Hoje, mais resignados com o seu desaparecimento repentino, o importante é não deixar que a memória da vida do Fernando seja reduzida à lembrança da sua morte, eliminando os traços vivos de uma trajetória feita de gestos e acontecimentos que deixaram marcas em todos nós.

Fevereiro de 2022

CARTA A UM AMIGO INESQUECÍVEL

Maria Cristina Ribas¹



Querido Fernando.

*There was something in the air that night
The stars were bright, Fernando
They were shining there for you and me
For liberty, Fernando
Thought I never thought that we could lose
There's no regret
If I had to do the same again
I would, my friend, Fernando.*

Janeiro de 2022. Ainda em tempos da inacreditável pandemia de que você presenciou parte. Estou aqui. Entre folhas em tons pastéis delicadamente desenhadas. E lápis de cor Caran d'Ache que, se molhar, ainda parecem aquarela. Você trouxe em uma de suas viagens. Estão agora menores que meu dedo mínimo. Escrevem ainda, acredita?

¹ Maria Cristina Ribas é professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FAPERJ/CNPq), onde ensina Teoria Literária, Literatura Comparada, Literatura Brasileira e Intermídiações.

Nós somos do tempo de papéis de carta floridos, macios ao tato e perfumados. As caixas delicadas pareciam de cetim e enchiam de nuvens as gavetas, as mesas, as estantes e as palavras. Flores brotavam na sua superfície... Aves voavam entre estrelas no impossível papel. Tanta delicadeza floral compunha com a sangria dos vampiros góticos. Astromélias e tiê-sangue. Misturávamos tudo nas conversas entre filmes, sonhos, igrejas, padarias, literatura e restaurantes. Seu pendor gastronômico iluminava as tardes. Seu amor pelos orixás fazia brotarem as noites e regava as luas com lágrimas inquietas. Eu filha de Oxum – você me disse. Encanto nas cachoeiras, muitos enfeites, mais histórias com peso do algodão ao chumbo. E quando me vinha a vontade incansável de pegar atalhos, aumentar caminhos, andarilhar incansável dos ciganos do Oriente. Frutas, flores, velas, incensos. “Lembra da oferenda, minha amiga!” Eu me desculpava pelo esquecimento. “Está bem, Fernando! Prometo...”

Desde esse dia, preciso lhe dizer, não me esqueci mais. Eu que não gosto de prometer, mas... Elas estão sempre lá – frutas e flores –, naquele prato de madeira rotatório para que os ciganos do Oriente possam recolher sempre que desejarem.

E as caronas? Quantas vezes fomos juntos para a FFP no campus de São Gonçalo? Eu saía de Botafogo, passava pela Senador Vergueiro, no Flamengo, e você me esperava em frente à Igreja da Santíssima Trindade. Nessa parceria continuávamos estudos, reflexões, pensares, ideias, muitas risadas.

Você foi também o amigo que acompanhou meus estudos na dança desde os primórdios. E me apresentou dois colegas maravilhosos com quem continuo tecendo parcerias poéticas – por serem, ambos, poetas de forte sensibilidade intelectiva e presenças entusiásticas. Eles persistiram no silêncio durante todo este ano. Vi, porém, no Facebook, que já começam a se abrir de novo para a poesia. Ler, transler, escrever.

Sobre livros, as mil e uma folhas adocicavam os seus dias regados a intempéries de paixões. Eu ficava impressionada: como você se apaixonava sem reservas... Desfilava ganhos e inúmeras perdas entre os dedos, mas o rosário de amor trazia mais-que-contas, enredava mistérios gozosos batizados a vinho francês que convocava todas as paixões – estas e aquelas – à mesa: Baudelaire, Poe, Rimbaud, Benjamin... E seu amor pelos sobrinhos? Desde que nasceram, você também passou a virar criança. E eles deviam se divertir muito com aquele tio enorme que se deixava escalar nos recantos da casa, do sítio, da infância.

Lembra os artigos que escrevemos juntos? O último foi um estudo de um de nossos filmes preferidos – *Garota sombria passeia sozinha pela noite* (2014). Com a potência de símbolos tidos como inconciliáveis, unia meu encanto pelas danças tradicionais da Turquia e do Egito a performances típicas do *Castelo de Otranto*, que você adorava.

Compartilho com você um trecho desse artigo; um fragmento no meio de tantos que releio. Depois de longas conversas (ainda presenciais em 2019), esse filme de Ana Lily Amirpour nos intrigava: como uma adolescente skatista de chador – que passeia sozinha pela noite – poderia mais atemorizar que temer? E a qualidade “sombria” seria dela ou das sombras da Bad City em que vivia?

Entranhada em toda esta composição presidida por contiguidades em princípio inconciliáveis, cenário em que o feminino mais parece representar o cio da ruína, uma garota caminha sozinha pela noite. Sombria é a cidade, aterrorizantes são as paradoxalidades da vida moderna que imprimem à jovem skatista a persona de vingadora do homem violento e opressor. Vigiar e punir, assim, entra como demanda ontológica e torna-se um libelo para quem não sabe exatamente quem – o que – é. Neste caso, vingar o outro pode representar, de alguma forma, a redenção de si mesma.

A elegância da escrita ressoava, rítmica, um serpentejar estético-filosófico. Apreciava o jogo de espelhos. Assim deslizava da polaridade. Nossas escritas iam se enovelando. Você dizia: “Entro no seu texto com um cuidado abissal (rs) e sem desmontar a poesia da sua prosa rítmica. Tudo é tão no lugar que minha caneta, para acompanhar, segue uma coreografia transmídia”. Eu sorria: “E você passeia nas letras com a verve vampírica da garota porque já está poeticamente impregnado de vislumbres. Sou eu que te acampanho”.

Aí era a hora e a vez de sua sonora gargalhada. Intensa e ecoante como as vezes em que te vi brigar por algo absolutamente certo. E agradeço com todas as letras do meu coração as duas vezes em que me defendeu de feracidades excepcionais – quando o cacto, de Manuel Bandeira, “tombou atravessado na rua;/ Quebrou os beirais do casario fronteiro, /Impediu o trânsito de bonde, automóveis, carroças, /Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas/ privou a cidade de iluminação e energia: Era belo, áspero, intratável”.

Dentre os vários trabalhos seus citados neste livro pelos nossos colegas, trago à cena aqueles em que tive a alegria de escrever com você. E me veio à mente outro artigo que escrevemos para a *Revista Matraga*: “A alegoria e a ‘femme fatale’: a modernidade baudelairiana em Augusto dos Anjos” (2014). Um trecho de que gosto especialmente, pela virada mental que promove:

Compreender o caráter paradoxal da poesia de Augusto dos Anjos exige uma reformulação do nosso próprio olhar de intérprete. Poderíamos, aqui, evocar o pensamento de Nietzsche (2007), eressaltar, na poesia do paraibano, a presença dual de potências apolíneas e dionisíacas: o apolíneo se percebendo na forma tradicionalmente metrificada dos versos decassílabos e na extrema plasticidade de sua imagética; e o dionisíaco, nas imagens da catástrofe do devir que arrasta o ser humano de volta para a indiferenciação. A explicação nietzschia-

na para o espírito trágico mobiliza o jogo de forças, representadas por Apolo e Dionísio, em permanente atrito, sem se excluirem ou se neutralizarem. Com efeito, na poesia de A. A., o escândalo da matéria submetida ao devir reflete uma concepção metafísica radical do poeta, expressa no dualismo da matéria e do espírito, bem como na construção dual da própria linguagem.

Nós sempre gostamos da plasticidade da linguagem. Prosa rítmica, vislumbres filosóficos, experiência estética. Lembra desse artigo, Fernando? Foi uma experiência tão intensa de pesquisa, que, depois de pronto, tivemos que reduzir bastante o texto para adequar-se ao limite de páginas das normas. Mais difícil cortar do que desenvolver; mas conseguimos.

E mais tarde, em 2020, já sob a foice pandêmica, estávamos projetando outro trabalho sobre um par especialíssimo – Adam e Eve – de vampiros eruditos esgotados com a sociedade contemporânea e profundamente incomodados com o estado atual da humanidade (e olha que o filme é de 2014!). Mas esse trabalho ficou no sonho. Quem sabe, Fernando, um dia eu consiga retomar... Conto sempre com sua ajuda: tudo aquilo que aprendi em nossa caminhada de amigos eternos, sabendo como é fugaz a eternidade.

E os CDs da Fortuna? Guardo todos comigo. A cantora tem uma voz e um trabalho magníficos. Eu conhecia o primeiro CD e você me apresentou a coleção. Que dádiva! Descobri com você que Fortuna, o nome artístico de Fortunée Joyce Safdié, canta principalmente em hebraico e ladino – este último, o idioma utilizado pelos judeus sefarditas que habitaram a Península Ibérica até o século XV, quando foram expulsos pelos Reis Católicos. As músicas traziam à cena a ascendência familiar, a herança cultural no Brasil e em nós, de alguma forma. Nós, brasileiros, que temos sangue multicolor e tantas sementes étnicas do mundo.

Não posso me esquecer dos presentes que trazia: livros, miniaturas, baralhos, marcadores de livros com figuras de gatos – que amo –, potinhos de água benta... Hoje são todos talismãs, Fernando. Irradiam a sua passagem neste mundo, amenizam as saudades que, pouco a pouco, vão se esgarçando no horizonte sem, no entanto, apagar seu legado.

E sobre recitar poemas? Eu gostava demais de ouvi-lo “em alto e bom som”:

“Les Chats”

Charles Baudelaire

*Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;
Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.*

E a sonoridade dos versos de “The Raven”? Poe inesquecível, a primeira estrofe vinha inteira à sua mente, num inglês perfeito.

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,

*Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping — rapping at my chamber door.
“Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door—
Only this and nothing more.”*

Os alunos amavam suas aulas, quando o ouviam declamar poemas. A voz na locução de poesias é uma presença audível que não se deixa esquecer. Partilha experiências de literatura e(m) vida. E coa infinitamente.

Nos estudos de literatura, a experiência estética floresce quando vivida e compartilhada. Se o momento é encantatório, se tangencia a catarse, se promove uma leitura entre sedutora e projetiva, esse conjunto não poderia representar um princípio de contato mais efetivo em vez de ensinar o leitor a repetir fórmulas prontas? Sei que você, professor Fernando, não atuava como ventriloquo, nem seus alunos como assistentes ou ouvintes meramente contemplativos ou renomados reprodutores de um saber instituído.

Sobre as viagens, não falei ainda da nossa apresentação no Congresso Literary Criticism Conference – LitCri’12, pelo Dakam (Eastern Mediterranean Academic Research Center) e pela Mimar Sinan Fine Arts University, à beira do estreito de Bósforo, em Istambul. Fomos com nosso colega Paulo César Oliveira, que também está lhe homenageando neste livro. Cidade magnífica, entre construções modernas e centenas de Mesquitas irradiando sincronizadamente as orações em turco, idioma cuja delicadeza sonora desconhecíamos até então. Choramos na primeira vez que adentramos uma mesquita. Sem imagens a cultuar, a não ser palavras. E as pessoas se cur-

vando até o chão, o topo da cabeça no solo; o ser humano despendo altivez para tocar a terra... Lembra? Não imaginávamos o tamanho da beleza de Istambul. As fotos ficaram lindíssimas. Mesquitas, flores e o Estreito de Bósforo, as construções, os caminhos, as pessoas... por todos os lados, a vibração daquele povo, as comidas, o pudim de rosas, a música... E a paixão deles por futebol?! Lembra, Fernando, do motorista de táxi que não falava uma palavra de qualquer outro idioma, mas sabia de cor os nomes de todos os jogadores brasileiros? E que nossa conversa em todo o trajeto até a Universidade foi citando os jogadores mudando a entonação num diálogo surpreendente? E mais: foi quando conhecemos o colega Mark Mcleod, professor australiano, especialista em literatura infantojuvenil, bem-humorado, parceirão e amigo até hoje? Ele também escreve neste livro uma homenagem a você, Fernando!

Penso agora em terminar esta carta. A última vez que você falou comigo foi pelo celular, quando me deu o número da sua irmã para ter notícias suas. E não tivemos tempo de nos despedir... por isso estou me despedindo aqui, agora. Mas antes, eu venho agradecer o seu apoio na criação de um canal no YouTube. Resumo, aqui, mais essa história. Voltamos, pois, para 2020, o momento do *lockdown* e as questões que nos atraíram a tod@s.

Pela restrição do contato presencial que ainda estamos vivendo dois anos depois e pelo contato virtual como alternativa para o diálogo, enfim, para conseguirmos, de alguma forma, nos encontrar e nos relacionar, tem sido vital abrir janelas para o outro.

Desde então, movida por esse princípio, eu me perguntei: como seria possível manter as sensações táteis, olfativas, quando a imagem percebida é virtual e, com isso, a relação se dá tecnicamente pelo olhar e pelos ouvidos? E como não perder, por um lado, a dimensão da materialidade e, por outro, o

contato efetivo e afetivo, enfim: como construir a presença e preservar o estímulo do toque, quando não temos a presença física do outro? Ausentes pela impossibilidade do contato, presentes pela via remota? E quando os seres queridos já não estão mais aqui entre nós, porque o remoto, projeção sem fonte, é só ali mesmo – na tela do computador e da memória...?

Todo esse conjunto de indagações num momento de inacreditável pandemia, efeito em cadeia das nossas ações (des)umanas, me levou a pensar como a literatura – a poesia – e outras artes poderiam preencher esse vazio, ainda que não tivessem obrigação de fazê-lo.

Foi a pergunta que lhe fiz, Fernando. E você: “Cris, por que não cria o canal de literatura e arte com que sonha há tanto tempo?”. Minha resposta foi então materializar esse sonho.

Assim nasceu, no dia do meu aniversário, o projeto LiteArte#respiroemquarentena – pequenos vídeos de dois minutos com locução coreográfica de poemas. A cada vídeo chamei “respiro”. Fernando, você fez a locução do 2º respiro – poema “Flor Simbólica”, de Dario Vellozo – e do 8º – uma edição que preparou de “Estudos para uma bailadora Andaluza”, de João Cabral e Mello Neto –, e a partir da vocalização eu ia tecendo, com muita leveza, os movimentos coreográficos. Esse oitavo respiro, Fernando, o último com que você me presenteou, eu transformei em infinito para continuar com essa respiração poética que tem me feito tanto bem, assim como àqueles que se dispõem a fazer uma pausa para respirar. Nestes últimos meses o nome do canal também mudou. Substituí “quarentena” por presença. Agora é LiteArte#respiroempresença. Estou já com o 15º respiro em elaboração – tenho ajuda da família, e dos amigos. Larissa Ribas, minha filha, e a nossa querida Iza Quelhas fizeram três das mais belas e delicadas locuções. E o Aníbal, esposo muito amado, que sempre foi um admirador seu e da nossa amizade, está fazendo primorosamente as edi-

ções. Sei que você, de alguma forma, continua respirando em outro nível de tempo.

Peço desculpas por falar tanto de mim, mas a fraternidade de alma que nos uniu não permitiria elidir parte do que construímos em parceria. E lhe saúdo com um Viva à UERJ por ter me proporcionado a oportunidade de conhecê-lo.

Agradeço por tudo, meu amigo.

Um brinde à vida e até mais!

Sua amiga-irmã,

Cris.

READING FERNANDO ON FACEBOOK

Mark Macleod¹

*In this southern city blown on squalls
across the bottom of the world
a rainbow rests so close to the earth
up ahead that I could pass
right through it, but by the time
I get there it has gone.
I'm still working on the words
of your language, meu amigo,
while you kindly speak to me
in mine. I shelter here
from the bleak sound of bells
and try to read those portraits
you leave behind, luz e sombra,
all you and not you, and I find
I can't. The you laughing
with friends, proud of your city,*

¹ Mark Macleod é professor de Literatura Infantil e Escrita Criativa na Charles Sturt University, em Sydney, Austrália; é editor-diretor da Random House e editor da Mark Macleod Livros.

its music, its dance, its ghosts.
 The you leaning in to dear Cris
 and Paulo, to your mother, to your
 mountain retreat. And the you watching
 off to my left, unaware of the camera,
 with the gentle smile of a parent
 as some student's or teacher's
 idea takes flight.

Then the not you,
 who winces against the glare
 of a self-portrait, gazes
 back at me, arms always
 just clear of your body,
 ready for work, or resting
 briefly, like wings. With
 this chest, these shoulders
 you could be a builder, willing me
 to look beyond to those icons
 of the past that you love,
 hewn from stone.

All these images suspended
 in the clouds, the message
 strangely artless
 as a postcard from a child,
 or a note in a diary "I was here".
 Wish you were. But the not you
 becoming you again, returns
 from the temples of the world
 to the Pão de Açúcar, always

hunched in the distance behind
 you, like some cloaked shadow
 who will turn, any minute now,
 and start the show. Here you are
 unbearded, unclothed it seems,
 day after day on your last walks, perhaps
 playful, perhaps anguished
 under that white surgical mask.

Then the hint of a rainbow
 seen from your window before
 you vanish from the gallery
 and leave just squares of white
 light, pulsing on the screen
 like pixels in search of an image,
 like a lit dance floor, waiting,
 like the guide to an ancient mosaic
 unfinished, tiling the sidewalk
 along the edge of an ocean
 of dreams, outra dimensão,
 that leads straight to the heart.

DEPOIMENTO

Paulo Cesar S. de Oliveira¹



Conheci o professor Fernando Monteiro de Barros na semana do concurso que prestei para a cadeira de Teoria Literária na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, em 2010. Na ocasião, trocamos apenas cumprimentos protocolares, visto que ele era um dos membros da comissão organizadora e encarregado de nos acompanhar durante o isolamento. Lembro-me de que, à espera do resultado final, já tarde da noite, me deparei com um documento, uma chamada para contratação de professor substituto de Literatura, também na FFP. Pedi algumas informações ao professor Fernando, que gentilmente me explicou como proceder. Aprovado no concurso, reencontrei-o meses depois em uma reunião em que os concursados foram apresentados aos colegas de departamento. Na ocasião, Fernando me parabenizou e disse estar muito feliz com minha aprovação e que ficou feliz e surpreso por eu ter me interessado em trabalhar na FFP, ainda que como substituto.

Nossa amizade foi se estreitando, especialmente quando, em sua companhia e da professora Maria Cristina Ribas, viajamos a Istambul para participar de um congresso orga-

¹ Paulo Cesar S. de Oliveira é professor adjunto da graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, na Faculdade de Formação de Professores (UERJ/FFP), onde ensina Teoria da Literatura.

nizado pelo Dakam (Eastern Mediterranean Academic Research Center) e pela Mimar Sinan Fine Arts University. Lá, pudemos conviver diariamente, não somente nas dependências do congresso, mas nas diversas andanças pela bela cidade de Istambul. Pude conhecer um Fernando interessadíssimo nas coisas do novo mundo que se descortinava, nas pessoas, nos fatos de sua cultura e seus costumes. Um Fernando emocionando diante das mesquitas de rua, que orou ajoelhado junto a irmãos turcos, muçulmanos, como se aquela fosse sua fé. Foi lá que conhecemos nosso futuro amigo Mark Mcleod, professor australiano que adotamos no grupo e que nos adotou. De Istambul, fomos a Paris e de lá retornamos ao Brasil após pouco mais de dois dias na capital francesa.

Fernando foi uma pessoa importantíssima para minha jornada na FFP. Sem seu apoio e da professora Maria Cristina, não teria viajado a Istambul, por exemplo. Porém, há outro fato relevante que me recorda a generosidade de Fernando. Após cumprir os três anos de estágio probatório, em agosto de 2013, o então Chefe de Departamento Fernando me chamou para lembrar que estava aberta a seleção para as bolsas de Procienista do Estado do Rio de Janeiro (PROCIÊNCIA) e que eu poderia e deveria concorrer. Como tinha apenas três anos de UERJ e havia concluído há pouco tempo o estágio probatório, disse a ele que não teria chances e nem tempo para reunir toda aquela documentação. Insistente, Fernando me disse que tentasse. Por conta de sua insistência e apoio, me tornei em 2014 Procienista do Estado do Rio de Janeiro, tendo me classificado lá entre os últimos a pontuar. Agradeci imensamente e comemoramos com um café em Botafogo (Fernando não era fã de um chope). Este episódio me mostrou a figura humana que ele era, atento ao outro, torcendo pelo sucesso do outro e feliz por minha vitória, que para mim também é dele.

Em 2019, em uma de nossas viagens de retorno de São Gonçalo ao Rio de Janeiro, ele muito timidamente leu para mim três de seus poemas, no frescão da linha 110. Fiquei verdadeiramente encantado com os poemas. Eles traziam um eu-lírico que caminhava por ruas e becos de um Centro da Cidade do Rio de Janeiro habitado por seres das margens. Seus versos passeavam por encruzilhadas, cruzavam com as Pombagiras e Exus e falavam de sujeitos que se encontravam e amavam anonimamente nas ruas. Uma atmosfera decadente e gótica dava o tom de um texto comandado por um eu-lírico dionisíaco, um *flâneur* que exaltava o corpo e seus poderes em suas deambulações pela cidade. Vi alinhados o conhecimento da Teoria e da forma poética que ele, como exímio professor de literaturas, tão bem conhecia, bem como a verve decadentista e gótica de que ele se nutria em suas leituras e reflexões. Perguntei se ele teria mais alguns poemas e ele me trouxe, em outra ocasião, mais de dez. Disse que deveria expor seus versos, apresentá-los ao público, ideia que o motivou, mas que não teve tempo de colocar em prática.

Duas semanas antes de partir, Fernando me mandou uma mensagem de WhatsApp, em que me pedia indicações de romances ou contos que tratasse das religiões africanas e fossem ambientados na cidade do Rio. Indiquei duas obras de Nei Lopes e um romance do Paulo Lins, além de algumas narrativas que, embora não sendo ficção, tratavam do tema. Ele estava articulando uma pesquisa nova, que contemplava as relações entre o Candomblé, a Umbanda e a ficção. Seu entusiasmo com a nova incursão era evidente e até vislumbramos uma parceria futura na pesquisa.

Foi nosso último contato, pois já estávamos no distanciamento físico motivado pela pandemia de covid-19. Foi um choque saber, dias depois, de sua morte prematura, tão inexplicável quanto dolorosa para todos nós que o admirávamos. Sem

que pudéssemos nos despedir, por conta do isolamento na pandemia, sua partida parece que não aconteceu. O Fernando, que bebia água de todo o rio, como o Riobaldo do *Grande sertão: veredas*, se encantou, como disse João Guimarães Rosa.

Fernando era uma figura de excessos, extremos. Aliava uma extrema doçura a rompantes e a uma firmeza na defesa de suas ideias que, no entanto, jamais deixava rastros de rancores ou sentimentos menores. Ouvia, mas ao mesmo tempo, tinha e mantinha opiniões fortes que defendia com garra. Era um homem grande, robusto, e um grande homem, apaixonado pela vida, pelo outro, por sua profissão, pela leitura, pela poesia do mundo, por seus alunos e amigos. Ele era um sujeito pedestre em um mundo de dândis, decadentes, soturnos e grandiosos personagens que ele amou e, de certa forma, incorporou ao seu cotidiano e a seu modo de ser no mundo. Suas experiências de vida buscavam essa sintonia com a literatura por que era apaixonado, povoada de sujeitos em trânsito, cúmplices de uma sombria e vertiginosa voragem de vida. Suas vestais e seus homens licenciosos, eu penso, fizeram parte não só da grande arte que ele, como professor, pesquisou, mas também daquela que, como poeta, traduziu em lirismo acre e decadente. De muitas maneiras, ele realizou aquilo que o escritor americano David Leavitt dizia a respeito dos autores: eles frequentemente disfarçavam a vida em suas ficções, mas quase nunca disfarçavam as ficções em suas vidas.

Salvo engano, creio que um de seus últimos textos críticos é o que será lançado em uma coletânea de nosso Grupo de Pesquisa “Poéticas da Diversidade”, do qual ele participava. O texto trata justamente dos temas da *flânerie* e do dandismo do vampiro em um texto de 1946 do escritor Lúcio Cardoso, intitulado *O anfiteatro*. Nesse texto, o leitor poderá sentir a pulsação da poesia e da crítica praticada pelo professor Fernando Monteiro de Barros, meu amigo Fernando. O livro de nosso

Grupo de Pesquisa é dedicado a ele, um carinho que quisemos registrar naquele objeto que para ele era de contemplação, sagrado: o livro.

Esses quatro momentos aqui descritos me trouxeram à memória os múltiplos Fernandos: o apaixonado pela vida, interessado no outro e nas coisas miúdas do mundo; o que era capaz de viver intensamente a transgressão e decadência dos que sentem fome e o apaixonado pelo sagrado, pela beleza dos santos, Orixás, entidades divinas de toda ordem, águas de todos os rios que ele bebia; o poeta que aninhava em seus textos o melhor da invenção com a técnica sabida e ensinada em suas aulas de literatura; o homem interessado no futuro, inquieto em suas buscas, em suas pesquisas, pronto a traçar novos rumos para seus estudos tão injustamente interrompidos pela morte repentina.

Este brevíssimo e difícil depoimento é o pouco que posso registrar dessa figura imensa, que aprendi a conhecer e de quem aprendi a gostar no breve tempo em que os deuses nos permitiram trilhar caminhos comuns. E que esses mesmos deuses acolham aquele que buscava viver intensamente o que procurou ensinar. Que Fernando seja, onde estiver, um desses anjos belos e decadentes, uma figura mítica pedestre e apaixonada, atenta às coisas ao seu redor e à beleza escondida nos mistérios do mundo. E que de onde ele estiver, nos ensine a olhar.

ENSAIOS

FERNANDO E O BRILHO AZUL DA POESIA BRASILEIRA DA *BELLE ÉPOQUE*

Carmem Negreiros¹



Fernando Monteiro de Barros foi docente exemplar com orientações acadêmicas da Iniciação Científica à pós-graduação e leitor refinado como poucos. Essas são afirmações muito justas e bem conhecidas. Entre as muitas qualidades do pesquisador e docente, quero destacar aqui a sua luta para iluminar o brilho azul da poesia brasileira do final do século XIX e início do século XX.

Para a tarefa, a princípio, Fernando realizou com muita acuidade o mapeamento dos principais conceitos da crítica para definir a produção poética do período, com destaque às obras de Antonio Cândido, Alfredo Bosi, Gentil de Faria, José Guilherme Merquior, José Paulo Paes, Antonio Dimas, Flora Süsskind e outros. É muito interessante acompanhar as reflexões do ensaísta, enfrentando os torneios verbais da crítica para explicar a, aparentemente incompreensível, ética da criação defendida por poetas. A primeira parte deste capítulo acompanha o pesquisador nesse embate.

A segunda parte trata das investigações do pesquisador acerca da simultaneidade de fenômenos artísticos, hetero-

¹ Carmen Negreiros é professora associada de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

gêneos e plurais, presentes em obras e autores diversos, minimizados por clichês, escolas, conceitos e preconceitos que empanam o brilho do azul. Diante da riqueza de tendências e linguagens, Fernando problematiza os quadros classificatórios, (“pré-modernismo”, por exemplo) que não permitem ver o entrelaçamento e o conflito de temporalidades, e estéticas, que constituem o brilho azul, ou seja, as contradições e paradoxos do(s) tempo(s) moderno(s).

A crítica e a ética da criação

O crítico paulista Antonio Cândido é um dos primeiros visitados na investigação sobre a recepção crítica da poesia, especialmente. Ele caracteriza o ambiente literário da *Belle Époque* como marcado pela “penúria cultural” que leva a elite artística a não ter “meios de encarar criticamente a si mesma”, pressupondo que o distanciamento do “povo inculto” garantiria para a mesma elite “uma posição de atitude absoluta” (CANDIDO, 1989, p. 148). Segundo Fernando M. de Barros em “O Decadentismo na poesia brasileira da *Belle Époque*”, para Antonio Cândido a produção poética do período equivaleria a “joia falsa desmascarada pelo tempo”, produto de estetas “afetadíssimos” (BARROS, 2010a, p. 2928). No mesmo ensaio, Fernando apresenta a leitura de Gentil de Faria acerca da poesia decadentista no livro *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*, para quem “as obras produzidas no período de 1890 a 1930 caracterizavam-se pela adaptação de modelos franceses” como uma espécie de reflexo. Por isso, chama a atenção para o prefácio desse livro, assinado por Antonio Cândido, que só reforça o preconceito em relação à estética de Wilde (1854 – 1900) e Joris-Karl Huysmans (1848 – 1907) (BARROS, 2010a, p. 2928).

O painel de referências, presente nos seus muitos ensaios, acompanha a formação do olhar crítico depreciativo para a produção literária do período, condenada pelo modernismo, sobretudo em sua fase mais beligerante e combativa.

Para o autor de *História concisa da literatura brasileira* a atividade poética das décadas finais do século XIX e começo do XX poderia ser assim resumida. O Simbolismo reuniria a busca do sentimento de totalidade e paixão do efeito estético. A poesia parnasiana guardaria concepções tradicionalistas sobre metro, rima e ritmo. Já o Decadentismo englobaria os poetas malditos, dissidentes do Simbolismo, cujas obras estariam marcadas pela “evasão”, a recusa a olhar as realidades “positivas”, numa perspectiva estetizante e narcisista (BOSI, 1999, p. 219-266).

Observa-se também a crítica motivada pela tematização do nacional, força relevante da historiografia que elegeu a Semana de Arte Moderna como eixo temporal definidor da produção literária brasileira. O critério nacionalista diminui, como sabemos, a compreensão de aproximações, diálogos e entrecruzamentos que caracterizam o vigoroso intercâmbio cultural, com trocas e empréstimos deliberados e/ou inconfessos na *Belle Époque*, muito longe da dita “penúria cultural”. O período apresenta intenso processo de modernização do espaço urbano, com incremento de inovações tecnológicas, deslocamentos espacotemporais e transformações políticas e econômicas que abalaram o cotidiano. O Rio de Janeiro é o cenário desse processo, no Brasil, a partir das reformas urbanas tornando-se poderoso centro de produção cultural.

Há um esforço de escritores e escritoras cariocas – ou os que se estabeleceram na cidade vindos de diferentes regiões do país – na busca de dar forma possível ao sentimento de desintegração da realidade e dos sujeitos. Muito além de uma época de frivolidades, assistimos à reorganização de conhecimentos e de práticas culturais, que se refletiu na literatura, mas também na arquitetura, na pintura, na escultura, na música, no teatro, na dança, entre outros campos artísticos.

mentos, linguagens, espaços, redes de comunicação e da própria compreensão da subjetividade.

As tecnologias acentuam os efeitos da modernidade sobre os indivíduos, nos modos de olhar a si mesmos e aos outros. Também permitem sentir no corpo os abalos das novas experiências vindas do cinema, da fotografia, do automóvel, do telegrafo, do trem e também da palavra, que luta com a imagem nos letreiros das vitrines e nas páginas dos jornais. No espaço plural, de visão múltipla, contígua, sobreposta a diferentes objetos e temporalidades, o indivíduo imerso no movimento sofre reações adversas e contraditórias de torpor e excitação, como descreveu Nietzsche em *A vontade de poder*.

A sensibilidade indizivelmente mais excitável (...) a grande quantidade de impressões disparatadas, maiores do que nunca: – o *cosmopolitismo* das comidas, literaturas, jornais, formas, gostos, mesmo paisagens etc. Surge uma espécie de adaptação a essa sobrecarga de impressões: o homem desaprende de agir; *ele apenas reage* a abalos vindos de fora. (NIETZSCHE, 2008, p. 62, grifos do autor)

Frente à complexidade desse contexto, Fernando Monteiro de Barros inclui, no seu mapeamento da crítica, a obra *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira* na qual José Guilherme Merquior afirma que, no Brasil, os estilos literários posteriores ao Romantismo foram “mais simultâneos que sucessivos” (MERQUIOR, 1996, p. 141), evidenciando a pluralidade estética e a profusão de estilos no período, mais convergentes do que divergentes, como Fernando chama a atenção em “Traços do decadentismo na poesia brasileira de 1880 a 1920: Raimundo Correia e Gilka Machado” (2010b).

E ainda acrescenta outro estudioso paulista, Antonio Dimas, que, segundo nosso homenageado, ratifica as afirmações dos críticos anteriores quando considera a produção po-

ética, do final do século XIX e início do século XX, “suspeita de pose, de artificialismo, de neorromantismo, aparentando antes uma atitude importada, junto com os ‘ismos’ da época, do que resposta visceral e autêntica a contingências do nosso meio econômico e social, que, de resto, nada tinha a ver com o europeu” (BARROS, 2020, p. 92).

Numa perspectiva diferente do comum na historiografia literária brasileira, José Paulo Paes identifica a estética *art nouveau* como marcante para definir o que denominou de “pré-modernismo”, embora aponte muita dificuldade para encontrar tal estilo artístico na poesia. Numa analogia com a vertente alemã do *art nouveau*, o crítico elenca alguns elementos da prosa e poesia brasileira daquele momento, tais como a dança e a vertigem; a embriaguez da vida e sensações primaveris. E elege Augusto dos Anjos como “o maior artenovista de todos os poetas” (PAES, 1985, p. 80).

São muitos os poetas que produzem no final do século XIX e início do século XX e, para citar apenas alguns, vale lembrar Marcelo Gama, Maranhão Sobrinho, Pedro Kilkerry, Emiliano Perneta, e tantas outras poetas, como trataréi mais adiante. Além de nomes como Gilka Machado, Guilherme de Almeida, Álvaro Moreyra, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, Ribeiro Couto que seguiram publicando nas décadas subsequentes. Todos e todas de importância controversa para a Literatura Brasileira.

Com a intenção classificatória, toda a riqueza da produção poética é, em geral, enfeixada em nomes como Parnasianismo, Simbolismo, Decadentismo, limitando a possibilidade de compreender as transformações da sensibilidade e da consciência cujas raízes estão em Baudelaire, Flaubert, Dostoiévski, Verlaine, Mallarmé, mas também em Nietzsche, Ibsen e Kierkegaard.

A pesquisa de Fernando Monteiro de Barros, descrita nos seus ensaios, aponta para o teor restritivo de tais classificações

e, além disso, o pesquisador procurava apresentar a diversidade de tendências estéticas, muitas vezes num mesmo poeta. Deslocando os escaninhos e as divisões rígidas da crítica, investigava traços decadentistas nas obras de Olavo Bilac, Raimundo Correia, Emiliano Perneta, Gilka Machado e outros, à revelia de sua classificação nos manuais. E, também, no âmbito de um nome canônico de “escola” como Parnasianismo, discutia os paradoxos que o constituíam, como apresentou no ensaio “Parnasianismo brasileiro: conservador e transgressor”, de 2011.

A curiosidade de pesquisador o leva a folhear a sofisticada revista carioca *Kósmos*, editada de 1904 a 1909, marcada em suas vinhetas e ilustrações pelo esteticismo *art nouveau*. Nela, Fernando encontra poemas de extração decadentista, tais como “A Esfinge”, de Félix Pacheco, publicado na edição de abril de 1905, e “Esfinge”, de Victor Silva, publicado na edição de novembro de 1905. Afirma que a esfinge aparece “como emblema alegórico do *zeitgeist* finissecular decadentista que se espraia ao longo da *Belle Époque*” e nos poemas há “o esteticismo da forma e a representação da beleza fria e estética da esfinge, ao mesmo tempo em que o sema do belo conjuga-se ao sombrio” (BARROS, 2020, p. 104).

No mesmo ensaio de 2020, “Matizes do moderno: poesia decadentista na revista *Kósmos*”, ao expor o posicionamento da crítica, Fernando chama a atenção para o aspecto gráfico da revista, a partir do comentário de Antonio Dimas citado por ele, e que reproduzo aqui. Para Dimas, “exatamente por causa do predomínio marcante da ilustração sobre o texto e por causa da variedade imensa de assuntos tratados é que, definitivamente, não se pode catalogar *Kósmos* como revista essencialmente literária” (DIMAS, 1983, p. 9 apud BARROS, 2020, p. 98).

Ora, chamar a atenção para o diálogo do texto com as possibilidades expressivas da fotografia, da impressão colorida e da ilustração *art nouveau* que acompanham os poemas indica

muito mais a riqueza e sofisticação da produção cultural e artística da *Belle Époque*. E, nesse aspecto, Fernando Monteiro de Barros dialoga com as reflexões de outros estudiosos sobre as ilustrações de livros no período. Muitos destacam a valorização da arte gráfica pelos escritores, a forte presença do *art nouveau* na ilustração de obras diversas, a importância adquirida pela capa e pelo formato dos livros (requintados, extravagantes, exóticos, feitos de contrastes cromáticos) que passam a mostrar uma identidade visual do ilustrador em consonância com os textos. Essa discussão aparece em ensaios como “Livro de poemas ilustrados na *Belle Époque*: considerações”, de Armando Gens (2020).

Para Fernando, a crítica carioca Flora Süsskind apresenta um olhar muito interessante às obras do período porque nelas reconhece a criação de “imagens-só-artifício”, isto é, estavam trabalhando conscientemente com paisagens artificiais, construções literárias. E não desejavam representar outras paisagens quaisquer, fossem elas naturais ou técnicas. Tratava-se de produzir objetos poéticos autônomos, desinteressados de mediações e referencialidades, em franco contraste com os modernos aparelhos de difusão e reprodução de imagens e sons (SÜSSEKIND, 1987, p. 124-125 apud BARROS, 2020, p. 94).

Na trilha de problematização da crítica e da historiografia acerca dos esquemas rígidos de classificação, talvez estivesse Fernando Monteiro de Barros inspirado nas reflexões de Paul Valéry (1871 – 1945) acerca das duras definições atribuídas aos artistas simbolistas, projetando-os em “escolas” porque “a unidade que se pode denominar Simbolismo não se encontra em uma concordância estética: o Simbolismo não é uma Escola. Ao contrário, ele admite grande quantidade de Escolas, e das mais divergentes, e eu disse a vocês: *a Estética os dividia; a Estética os unia*” (VALÉRY, 1991, p. 68, destaque do autor). Para o poeta, diante de tamanha fermentação literária, a recepção

foi pouco criativa adotando a censura, o insulto, o riso, o desprezo, e a apresentar as mesmas características, sempre, que justificavam a condenação das obras: “obscuridade, preciosismo, esterilidade” (p. 75).

Argumentos semelhantes estão contidos, como vimos, na recepção crítica dos poetas no Brasil, mas, ainda acompanhando a argumentação de Valéry, não seriam a tal “obscuridade” e/ou “preciosismo” uma estratégia de busca de um leitor qualificado? Afinal, “isso significa que exigem uma espécie de colaboração ativa dos espíritos” e não afastamento da realidade circundante. Ou, dito de outra maneira,

(...) tomar como parceiro do escritor, como leitor, o indivíduo escolhido pelo esforço intelectual de que é capaz; e, em seguida, esta outra consequência: de hoje, em diante, podem ser oferecidos a esse leitor laborioso e refinado textos em que não faltam nem dificuldades, nem os efeitos insólitos, nem os ensaios prosódicos, e até gráficos, que uma cabeça ousada e inventiva pode-se propor a produzir. O novo caminho está aberto aos inventores. (VALÉRY, 1991, p. 66-67)

Vale lembrar ainda que, no contexto cultural, ao menos duas potências de renovação confrontavam-se. De um lado, a força positivista com a ciência transformada em instrumento de Estado ao lado da técnica e em defesa do progresso e da civilização.

De outro, o impacto explosivo do pensamento de F. Nietzsche e seus questionamentos acerca da história, sobre o que escondem as verdades eternas e os princípios últimos. Além da percepção da natureza humana como indeterminada, múltipla, imprevisível diante do espetáculo de sua finitude. Tudo com certa dose de ceticismo e destemor para praticar a desconfiança, abandonar comodidades, fazer desaparecer toda transcendência. “Em sua campanha contra a metafísica

e contra a religião cristã, Nietzsche tem na dança, bem mais do que na poesia, sua principal aliada” (MARTON, 2000, p. 45). Porque, pelo movimento, a dança “põe a balançar a certeza de um mundo verdadeiro, essencial, imutável” (p. 45).

As duas forças de transformação encontraram ressonância na poesia das décadas finais do século XIX e começo do século XX. Poetas tornam-se, nessa ambiência, acrobatas, dançarinos chamados a manter um frágil equilíbrio diante do abismo que encanta e atemoriza. Na tensão entre formas de representação de mundo daí resultante, há outro novo e estranho modo de comunicação. “A incongruência e a incoerência aparentes do sonho foram, não obstante, reconhecidas como o meio psíquico de comunicação das coisas mais sutis e complexas, muitas com uma economia e elegância admiráveis – coisas que a psique talvez nunca tivesse percebido de maneira consciente ou supraliminar” (MCFARLANE, 1989, p. 66). Na virada do século, com a publicação de *A interpretação dos sonhos*, em 1899, as teorias de Freud² deram respeitabilidade a muitas coisas sobre o conteúdo simbólico dos sonhos.

Para muitos artistas e escritores do período o sonho tornou-se um paradigma da nova cosmovisão em que o real e o irreal, a lógica e a fantasia, o banal e o sublime formam uma unidade indissolúvel e inexplicável. Predomina a ideia de “uma interrelação total entre as coisas, completamente diferente daqueles elos causais solidamente amarrados que sustinham o mundo positivista” (MCFARLANE, 1989, p. 64). O mundo passa a ser visto, especialmente pela poesia, como um entrecruzamento infinitamente complexo de relações.

² A grande contribuição de Freud à história natural da imaginação é o capítulo sexto de *A interpretação dos sonhos*, cujo vigor está em mostrar que a lógica associativa que se encontra na poesia é intrínseca à psique humana. Sua análise de materiais basicamente clínicos conferiu um estatuto de aparência científica aos processos de imaginação simbólica – um parcial restabelecimento da poesia no mundo do qual ela se afastara (HOUGH, 2000, p. 259).

Mas para o poeta, seu meio e instrumento – a palavra – está a tal ponto incrustada na realidade que se tornou imprescindível a suspeita e a desconfiança contra ela. Há, portanto, a aguda consciência irônica da linguagem, o questionamento das formas e a ausência de respostas. “Entre poeta e realidade circunstancial interpõe-se a própria estrutura da linguagem da poesia: suas possibilidades inovadoras, seus limites de repetição” (BARBOSA, 1986, p. 27).

E, nesse ponto, encontramos uma questão “verdadeiramente ética” (VALÉRY, 1991, p. 67), ou seja, “o próprio princípio de sua atividade técnica, a livre procura, a aventura absoluta da ordem da criação artística dos riscos e perigos daqueles que a elas se entregam” (p. 67).

Essa visão simbolista da vida e do mundo – ou tal ética – equivale, para Anna Balakian (1985, p. 90), “ao espírito decadente”. Diferente, portanto, de escreverem para “satisfazer um desejo ou uma necessidade preexistente, escrevem com a esperança de criar esse desejo e essa necessidade; e nada recusam que possa repugnar ou chocar cem leitores se calcularem que, desse modo, conquistarão um único de qualidade superior” (VALÉRY, 1991, p. 66).

Todas essas questões são apresentadas nos ensaios de Fernando Monteiro de Barros que, diante da precariedade das classificações, das abordagens sectárias da crítica e da historiografia, escolheu investigar tais aspectos da lírica no âmbito da estética decadentista, ou não, em diferentes obras de poetas, independente da cronologia e do inventário de “escolas”.

O brilho azul

Como outros fenômenos estéticos, o Decadentismo escapa à rígida divisão de estilos de época, autores e obras, por isso, é possível delinear alguns aspectos relevantes que o consti-

tuem, nem sempre presentes numa mesma obra. Segundo Marcus Salgado, são pontos capitais dessa estética:

Tematização da queda e da impotência, como denúncia da crise espiritual e artística; irrupção do misticismo bizantino, com pendor pela magia, pelo satanismo e pelas manifestações menos ortodoxas de cristianismo, paganismo e demais caminhos do conhecimento esotérico; empenho na aquisição do dado psicológico e obsessão por estados de consciência alterados (nevrose, prostração; doenças nervosas de fundo hereditário; psicopatologias; hipnose; drogas); exploração de fronteiras entre vida e arte (tanto pelo caminho do dandismo, inclusive como atitude textual, como pelo envolvimento com seitas esotéricas e por conversões espetaculares, como a de Huysmans); prática de novas estratégias formais (poema em prosa; imbricações em texto da *flânerie* e dos exercícios de subarqueologia urbana; pastiches e rasuras múltiplas, resultando numa estética de estéticas), sob o regimen semiótico de inversão (“avessismo”) em trajetória sínica descendente, abissal, vertical. (SALGADO, 2007, p. 19)

Da inquietação filosófica às estratégias artísticas, os aspectos da estética decadentista aparecem esmaecidos, diluídos ou ausentes na historiografia literária ou, para falar como Fernando, o “Decadentismo aparece de forma oblíqua nos livros de história da literatura brasileira” (BARROS, 2020, p. 92). Isto com certeza o motivou a subverter as divisões didáticas dos manuais que criam muros e fronteiras rígidas entre Parnasianismo, Simbolismo e Decadentismo. Por isso, demonstrou nos ensaios como são porosas essas fronteiras, ao identificar na escrita de Raimundo Correia (1859 – 1911) e Olavo Bilac (1865 – 1918) traços decadentistas. Os dois poetas formavam, segundo a crítica canônica, a “Trindade Parnasiana” ao lado de Alberto de Oliveira (1857 – 1937). Nos versos de Raimundo Correia, Fernando reconheceu o gosto pelo simulacro caricado de morbidez, a clausura, a asfixia, o diálogo tenso com

os temas das obras de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), além da teoria das correspondências e o erotismo sofisticado herdado de Charles Baudelaire (1821 – 1867). Tais traços estéticos tensionam o enquadramento em “escola parnasiana”.

Escapando aos moldes rígidos do Parnasianismo francês, a escrita de Raimundo Correia oscila entre a superfície e a profundidade, sobrepondo-se nela o espírito contemplativo, prescrito pelos estetas posteriores ao Romantismo. Do Decadentismo, as imagens da agonia, num fazer artificial de quadros outonais, crepusculares e macabros, acompanhados pelo vício heráldico da perversão, o erotismo sádico, sempre acompanhado da mulher fatal de matiz baudelairiana, o horror, a exploração da beleza misteriosa e o jogo de contrastes, quando foge ao predomínio da oposição simbolista imanência/transcendência. (BARROS, 2010b, p. 125)

Na poética de Olavo Bilac, o pesquisador encontrou “ressonâncias decadentistas” tais como o “o tom crepuscular que valoriza a beleza da finitude das coisas” ao lado do “fascínio da depravação orgiástica” e “uma aura de exotismo luxurioso e sanguinário bem afeito ao gosto decadente” (BARROS, 2010a, p. 2932).

Gilka Machado (1893 – 1990) é uma das autoras estudadas nos ensaios e, para Fernando, sua obra “expressa o sincretismo finissecular (fusão de Parnasianismo, Decadentismo, Simbolismo)” com destaque para os “elementos estéticos advindos do Decadentismo” como o “erotismo escaldante”. Dessa maneira, “o eu lírico feminino gilkaniano situa-se como sujeito do desejo sexual, como uma mulher desejante. Por conseguinte, ela usa o sensualismo erótico como afirmação da sexualidade da Mulher, trazendo sobre si os anseios e desejos de todas as mulheres” (BARROS, 2010b, p. 130).

Como nosso homenageado, o crítico Fernando Py no prefácio à edição de *Poesias completas*, de 1978, analisa os aspec-

tos estéticos preponderantes nas obras da poeta e o ponto crucial presente na recepção crítica.

Marcada pelo escândalo de sua ousadia, sofreu a incompreensão daqueles que só liam retorcidamente os seus versos, julgando-a devassa ou libertina quando quiseria apenas reformular umas quantas ideias aceitas sem discussão pela maioria, e explorar, dentro dos limites de sua poesia, as sensações ligadas à sensualidade e ao erotismo, em que aliás foi pioneira. Esse pioneirismo, contudo, foi-lhe bastante funesto. (MACHADO, 1978, p. XXI-XXII)

De fato, a recepção das obras foi marcada, inicialmente³, por severas restrições à pessoa de Gilka Machado, como mulher e cidadã, com insultos que alcançaram seus filhos, charges agressivas em jornais, e houve muita cegueira quanto às aberturas temáticas e inovações estéticas contidas nos poemas. A crítica, na leitura dos textos, de modo geral confundia vida e obra e não podia admitir que uma mulher expressasse desejos e paixões. Sem qualquer atenção ao fato de que “os sintomas e dados biográficos existem mas – quando em travessia pela linguagem poética – são os de todo e qualquer porque o poema consegue falar para o singular e o anônimo, desde que este tenha a coragem de ser leitor. De ser cidadão” (SANTIAGO, 2019, p. 408).

E para Fernando Monteiro de Barros, o erotismo da poeta é fonte de afirmação e libertação e está fortemente marcado pelo Decadentismo *fin-de-siècle*: “A poesia de Gilka Machado encontra-se mesclada por elementos então em voga na época, destacando-se os advindos do Decadentismo, os quais contri-

³ Sua obra também angariou muitos admiradores posteriormente, sendo agraciada em 1979 com o Prêmio Machado de Assis pela Academia Brasileira de Letras.

buem não só na temática como inclusive em requisitos formais, como na liberdade rítmica” (BARROS, 2010b, p. 130).

De família de poetas, músicos e artistas, a autora de *Cristais Partidos* representa uma das vozes transgressoras do cânone de perfil cristão e patriarcal. Ao lado dela há outras como Gabriela Mistral, pseudônimo de Lucila Godoy y Alcayaga, (1889 – 1957), chilena; Florbela Espanca (1894 – 1930), portuguesa; Juana de Ibarbourou, (1895 – 1979), uruguaia; Colombina, pseudônimo de Yde Schloenbach Blumenschein, (1882 – 1963), paulista; Chrysanthème, Madame Chrysanthème, Mme. Chrysanthème, Chrysanthèm pseudônimo(s) de Maria Cecília Bandeira de Melo⁴ (1870 – 1948), carioca.

Para dialogar com os estudos de Fernando Monteiro de Barros quero destacar da obra de Gilka Machado o poema “Ânsia de Azul” que integra o volume *Cristais Partidos*, publicado em 1915, dedicado à poeta Francisca Júlia da Silva (1871 – 1920).

Vale a pena, primeiro, refletir sobre a simbologia da cor azul, tida como a preferida do Ocidente e muito difícil de fabricar. Depreciada na Antiguidade porque considerada a cor dos bárbaros, do estrangeiro e do ridículo para os romanos. Na Alta Idade Média o Deus cristão se converte em luz, associado ao azul, e a cor dos céus passa a ser representada, pela primeira vez, com essa tonalidade. Quando a Virgem Maria aparece coberta por um manto azul torna-se a maior promotora dessa cor que é oficializada como divina e elemento importante na moda aristocrática e na realeza. Posteriormente, se converte em cor favorita dos europeus e a poesia romântica alemã a elege como preferida pela sugestão melancólica que carrega (PASTOREAU; SIMONNET, 2006, p. 25-27).

⁴ Filha da escritora Carmen Dolores, pseudônimo de Emilia Moncorvo Bandeira de Melo (1852 – 1910).

Cor dos deuses e da imaterialidade, o azul também se liga à introspecção, ao distanciamento. “O azul é a mais imaterial de todas as cores. Na natureza ela se apresenta como sendo a cor da transparência. O ar, a água, o vazio, todos são representados pela cor azul. O azul é a cor da profundidade, é a cor que reflete um movimento de distanciamento do homem, um movimento dirigido para o seu próprio centro” (CORRÊA; KERN, 2018).

Na arte do final do século XIX e início do século XX, há forte presença de cor (não somente azul) e, ainda, a análise sobre a visão e a sensação visual numa interessante confluência entre a exploração científica e técnica do conhecimento – sobre a visualidade – ao lado do sentido espiritualista, não científico. As imagens “que se erguem das profundezas do ser humano encontram-se com as que provêm do exterior: o quadro é como uma tela diáfana na qual se opera uma misteriosa osmose, se estabelece uma continuidade entre o mundo objetivo e o subjetivo” (ARGAN, 1992, p. 83). Assim, a arte não mais representa, “revela por signos uma realidade que está além ou aquém da consciência” (p. 83).

A obra *O cavaleiro azul*⁵ (1903), de Wassily Kandinsky (1866 – 1944) é interessante como obra simbólica na qual a cor é “forma”.

Esta noção de que a cor ou o som constituem processos de experiência de dimensões espirituais e evolutivas, tem uma importância fundamental para o aprofundamento e desenvolvimento de qualidades e princípios da

⁵ “O grupo o Cavaleiro Azul (*Der Blaue Reiter*) sucede ao grupo a Ponte (*Die Brücke*) em 1911. Foi fundado por Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, Paul Klee, Alfred Kublin. Editam o *Almanach der Blaue Reiter* e organizam exposições (a primeira em dezembro de 1911). Sobre o nome escolhido, Kandinsky referirá, mais tarde (1930), que ambos (Franz Marc e ele próprio) amavam o azul e que Marc gostava de cavalos e ele de cavaleiros” (CRAVO, 2010, p. 15).

espacialidade da cor, ou finalmente para a sua emancipaçāo em relação à figura que deixa de ser um conteúdo mimético próximo do real, ou do traçado primordial na concepção das obras pictóricas e, como tal, algo que nos permite dizer ter contribuído para a génesis do nascimento da pintura abstracta e de muitas das teorias sobre analogias musicais entre a cor e o som, como a de *O espiritual na arte* de Kandinsky. (CRAVO, 2010, p. 15)

Frios e etéreos tons de azul invadem os quadros de Pablo Picasso (1881 – 1973) na conhecida “Fase Azul” (1901 – 1904) associada à explosão de emoções complexas, especialmente marcadas por tristeza e dor, como na tela *O Velho Guitarrista*, de 1903⁶.

E por que não lembrar *Azul...*, obra de Rubén Darío, publicada em 1888, associada de início ao teor nacionalista como referência às paisagens (e à bandeira da Nicarágua). Mas Darío afirma anos depois que quando nomeou seu livro pensava em “el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental (...) Concentré en ese color célico la floración espiritual de mi primavera artística” (DARÍO, 1991, p. 107 *apud* SÁNCHEZ, 2018, p. 137). E podemos ver no interior da obra inúmeras referências ao sentido “Azul” para o título, como em *El pájaro azul*⁷.

6 Óleo sobre tela. Dimensões 121,3 x 82,5 cm. Disponível em https://www.ebiografia.com/pablo_picasso/.

7 “EL PÁJARO AZUL

París es teatro divertido y terrible. Entre los concurrentes al café Plombier, buenos y decididos muchachos – pintores, escultores, escritores, poetas –, sí, ¡todos buscando el viejo laurel verde!, ninguno más querido que aquel pobre Garcín, triste casi siempre, buen bebedor de ajenjo, soñador que nunca se emborrachaba, y, como bohemio intachable, bravo improvisador. En el cuartucho destortalado de nuestras alegres reuniones guardaba el yeso de las paredes, entre los esbozos y rasgos de futuros Clays, versos, estrofas enteras escritas en la letra echada y gruesa de nuestro pájaro azul. El pájaro azul era el pobre Garcín. No sabéis por qué se llamaba así. Nosotros le bautizamos con ese nombre.

Ello no fue un simple capricho. Aquel excelente muchacho tenía el vino

E, nessa perspectiva, na poesia as palavras não valem pelo seu significado habitual ou lexical, mas pelo que assumem no contexto como geradoras de imagens. O “azul” no poema de Gilka Machado é linguagem por meio da qual a subjetividade poética contempla a si mesma em meio à natureza, alegórica e simultaneamente, libertação, prazer e inquietude. As conhecidas sugestões do ideário romântico são esvaziadas, superando respostas e efeitos uníacos, para trazer a multiplicidade semântica como estratégia moderna. Sem a peculiaridade da emoção romântica o poema desenvolve as combinações mais desconcertantes, como a imersão na natureza como desejo de liberdade, mas sem evasão, niilismo ou mergulho no vazio. Assim, o poema não segue uma linha reta e contínua na apresentação da natureza, isto é, o olhar que a contempla não é o da visão objetiva, exterior, de um observador frente a seu objeto; tampouco há a contemplação apaziguadora do espaço configurado por “manhãs azuis”, “mares espreguiçados”, “prados floridos e vastos”; de intensa “luz, cor, aroma”. Há, de fato, instantes de indistinção entre o eu-lírico e a natureza, uma integração solidária entre indivíduo e cosmos, consciência e mundo, natureza e corpo. Torna-se, portanto a subjetividade poética interligada à natureza na intersecção entre sujeito e objeto. A natureza é estratégia reveladora da subjetividade aberta ao fora, “à atração do ignorado” e “das distâncias” do “azul” num processo de correlação inseparável entre indivíduo e mundo, “a mais bonita espécie de sósias”, como alertara Nietzsche⁸.

triste. Cuando le preguntábamos por qué, cuando todos reíamos como insensatos o como chicuelos, él arrugaba el ceño y miraba fijamente el cielo raso, nos respondía con cierta amargura:

– Camaradas: habéis de saber que tengo un pájaro azul en el cerebro, por consiguiente... (...)” (DARÍO, 2013, p. 62).

8 “Sósias na natureza. – Em alguns sítios naturais redescobrimos a nós mesmos, com agradável assombro; é a mais bonita espécie de sósias. – Como deve poder ser feliz quem tem esta sensação precisamente aqui,

Ânsia de Azul

*Manhãs azuis, manhãs cheias do pólen do ouro
que das asas o sol levemente sacode,
quem dera que, numa ode,
como numa redoma,
eu pudesse conter o intangível tesouro
da vossa luz, da vossa cor, do vosso aroma.*

(…)

*Esta luz, esta cor, este perfume brando
que se evola de tudo
e que, de quando em quando,
o vento-acólito mudo,
passa, turbulando;
esta mística fala,
que das coisas se exala,
e conclama, e ressoa
em toda a natureza,
como uma etérea loa
entoada à vossa olímpica beleza;
tudo à libertação, tudo ao prazer convida
e faz com que a criatura ame um momento a vida.*

nesse ar de outubro continuamente ensolarado, nesse feliz e travesso brincar do vento, desde cedo até o entardecer, nessa pura claridade e moderado frescor, na severa graça das colinas, florestas e lagos desse altiplano, que impavidamente se estendeu junto ao horror das neves eternas, em que Itália e Finlândia formaram uma aliança e que parece ser a pátria de todos os tons prateados da natureza – como deve ser feliz quem pode dizer: “certamente há coisas muito maiores e mais belas na natureza, mas isso me é íntimo e familiar, aparentado pelo sangue, e mais ainda até” (NIETZSCHE, 2002, p. 229).

(…)

*À vossa cor sublime, sugestiva,
onde há dedos de luz levemente a acenar,
por invencível sugestão cativa,
a alma das coisas sobe e flutua pelo ar.*

Mas no poema de Gilka Machado há forças em tensão. A subjetividade deseja o azul e os prados “ondulados pelo vento” e pelo sol “quente”, “lúcido”, “ouro” e, ao mesmo tempo, há a revelação de que tais “manhãs azuis” em que os mesmos “prados parecem mares calmos” trazem “ânsias vãs”, afetam, perturbam e “açoram” os sentidos. As imagens da natureza tornam-se metáfora da sexualidade porque são corpo, carne, e a linguagem torna-se erotizada com imagens sinestésicas em profusão.

*Eu, como as coisas, sinto indefinidas ânsias,
a atração do ignorado,
a atração das distâncias,
a atração desse azul,
ao qual meu pobre ser quisera ser transportado
ver-se da Terra êxul.*

*E que gozo sentir-me em plena liberdade,
Longe do jugo atroz dos homens e da ronda
da velha Sociedade
– a messalina hedionda
que, da vida no eterno carnaval,
se exibe fantasiada de vestal!
(…)*

*Ó mágicas manhãs, vós me trazeis ao cérebro ânsias vãs!
O fulgor que de vós se precipita
perturba minha vida de eremita,
ançora-me os sentidos
na narcose do tédio amortecidos.*

“Manhãs azuis” que revelam a dor pela fissura e/ou impossibilidade de integração plena de corpo/carne/desejo/natureza⁹ reprimidos pelos “preceitos sociais”, pelo “jugo atroz dos homens e da ronda/ da velha Sociedade”. O que aprofunda o desejo de “tornar-se outro” (“pedra, inseto, verme ou planta”) para fugir da forma de mulher, obrigada a viver no cárcere, a “permanecer no ergástulo do lar”. Como bailarina, a poeta dança feito “messalina”, apesar do “corpo exausto e abjeto”, tendo como parceira a cor azul da linguagem que toca a sensibilidade e oferece nova consciência para a busca do prazer e da liberdade que residem no corpo da mulher. Dança e põe em movimento frases e imagens que desconcertam verdades e colocam em questão as formas que aprisionam a mulher,

9 Tensão manifesta por Baudelaire em “Confissões de artista”: “Pequena vela a tremular no horizonte, cuja fraqueza e isolamento imitam minha irremediável existência. Melodia monótona das ondas. Todas essas coisas pensam por mim, ou eu penso por todas: na grandeza do sonho, o eu logo se perde! Pensam, repito, mas musical e pintorescamente, sem argúcias, sem silogismos, sem deduções.

Todavia, esses pensamentos, que partem de mim ou se precipitam das coisas, logo se tornam demasiado intensos. A energia na volúpia cria uma inquietude e um sofrimento positivos. Meus nervos, tensos demais, dão apenas vibrações agudas e dolorosas.

E agora a profundezas do céu me consterna; exaspera-me a sua limpidez. Revoltam-me a insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo... Ah! Será preciso sofrer eternamente, ou evitar eternamente o belo? Natureza, impiedosa feiticeira, rival sempre vitoriosa, deixa-me! Não tentes os meus desejos e o meu orgulho! A contemplação do belo é um combate em que o artista grita de pavor antes de ser vencido” (BAUDELAIRE, 1937).

seus desejos, prazer, corpo e sensibilidade, clamando, com sofrimento, por sua emancipação.

(...)

*De que vale viver
trazendo, assim, emparedado o ser?
Pensar e, de contínuo, agrilhoar as ideias,
Dos preceitos sociais nas torpes ferropeias;
ter ímpetos de voar,
porém permanecer no ergástulo do lar
sem a libertação que o organismo requer;
ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta...*

.....
*Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,
do que existir trazendo a forma de mulher.*

*Aves!
Quem me dera ter asas,
para acima pairar das coisas rasas,
das podridões terrenas,
e sair, como vós, ruflando no ar as penas,
e saciar-me de espaço, e saciar-me de luz,
nestas manhãs tão suaves,
nestas manhãs azuis, tão liricamente azuis!...*

“Ânsia de azul” demonstra a voz de Gilka Machado, irreduzível a clichês, definições unívocas e classificações. O poema reúne o refinamento das imagens que se aproximam da tradição e a negam, na leitura da natureza que deixa de apre-

sentar um conteúdo mimético próximo do real; o tom profanador flerta com a estética decadentista que afronta a moralidade patriarcal e cristã, numa certa espetacularização da transgressão, além de aguda consciência crítica acerca da linguagem, na escolha da liberdade rítmica e poderoso conjunto sinestésico. E, com isso, a historicidade das circunstâncias, suas formas também ficam sob intenso processo de suspeita e crítica porque nada mais “radical do que pôr em xeque aquilo que funda a própria existência da linguagem da poesia, isto é, o mecanismo analógico da vinculação entre palavra e realidade” (BARBOSA, 1968, p. 28).

O poema de Gilka Machado está repleto do inquietante brilho azul, feito dos paradoxos e tensões da pluralidade estética vigente nas décadas finais do século XIX e início do século XX, tão estudadas por Fernando Monteiro de Barros. Seus ensaios nos mostram que esse período é marcado pela multiplicidade de fenômenos heterogêneos, e concomitantes, próprios da temporalidade que se pode chamar moderna. Por isso, “não se trata de uma questão de atraso e espera. De maneira mais radical, o tempo moderno não é contemporâneo de si mesmo” (RANCIÈRE, 2021, p. 63). O encavalamento de diferentes temporalidades, de fragmentação e continuidade, movimento e imobilidade, antecipação e atraso, tradição e ruptura marca a riqueza cultural, e estética, que não pode ser representada com um pálido traço que sugere transição, incompletude, falta ou falha. E mais: Fernando nos mostrou que não há um tempo moderno, mas tempos modernos, feitos de contradições, num interessante e rico conflito de temporalidades.

Referências

- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. Notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Matizes do moderno: poesia decadentista na revista *Kósmos*. In: **Belle Époque em perspectiva**. NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; (Orgs.). São Paulo: Intermeios, 2020, p. 91-109.
- _____. Parnasianismo brasileiro: conservador e transgressor. **Revista de Letras**. Vitória da Conquista, BA., vol. 3, nº 1, jan./jun. 2011, p. 19-32.
- _____. O Decadentismo na poesia brasileira da *Belle Époque*. **Cadernos do CNLF**, vol. XIV, nº 4, t. 4, 2010a, p. 2927-2934.
- _____; PEREIRA, Aline; VEIGA, Susane M. Traços do Decadentismo na poesia brasileira de 1880 a 1920: Raimundo Correia e Gilka Machado. **SOLETRAS**, ano X, nº 19, São Gonçalo: UERJ, jan./jun 2010b, p. 124-135.
- _____. A poesia brasileira do fim do século XIX e da *Belle Époque*: Parnasianismo, Decadentismo e Simbolismo. **SOLETRAS**, ano IX, nº 17, São Gonçalo: UERJ, jan./jun. 2009, p. 16-27.
- _____; SOARES NETO, Armando; CARLOS, Ingrid M. Traços decadentistas em Olavo Bilac e Emiliano Perneta. **SOLETRAS**, ano IX, nº 17, São Gonçalo: UERJ, jan./jun. (suplemento), 2009, p. 163-174.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa. O spleen de Paris**. Tradução de Paulo M. Oliveira (pseudônimo de Aris-

tides Lobo). Coleção Biblioteca Clássica. Rio de Janeiro: Athenea Editora, 1937.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 36^a ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. 2^a ed. São Paulo: Ática, 1989.

CORRÊA, Valdriana; KERN, Daniela P. Machado. Azul na história da arte. **Revista XVIII Seminário de História da Arte**. Vol. 1, nº 7, 2018, 31p. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13506/8276>. Acesso em: 23 mai. 2022.

CRAVO, Ana. Pequena história do azul. O azul como imagem e limite do visível: Manlio Brusatin e a perspectiva pictórica. **Philosophica**, nº 36, Lisboa, 2010, p. 9-23.

DARIÓ, Rubén. **Azul....** Santiago, Chile: Pequeño Dios Editores, 2013.

GENS, Armando. Livros de poemas ilustrados na *Belle Époque*: considerações. In: **Belle Époque em perspectiva**. NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; (Orgs.). São Paulo: Intermeios, 2020, p. 75-89.

HOUGH, Graham. A lírica modernista. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. (Orgs.). **Modernismo**: guia geral (1890 – 1930). Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 254-262.

MACHADO, Gilka. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

_____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial; FUNARJ, 1991.

MARTON, Scarlett. **Extravagâncias**. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial & Editora UNIJUÍ, 2000.

MCFARLANE, James. O espírito do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. (Orgs.). **Modernismo**: guia geral (1890 – 1930). Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 55-73.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Tradução de Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. **Humano, demasiado humano**. Um livro para espíritos livres, vol. II. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASTOREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores**. Traducción María José Furió. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos**. Arte, tempo, política. São Paulo: n-1edições, 2021.

SALGADO, Marcus. **A vida vertiginosa dos signos**. São Paulo: Editora Antiqua, 2007.

SÁNCHEZ, Darío Gómez. Ecos de *Azul...* de Rubén Darío. **Miscelânea**, Assis, v. 23, jan.-jun. 2018, p. 135-151.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: **35 ensaios de Silviano Santiago**. Seleção e Introdução Ítalo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** Organização e Introdução João Alexandre Barbosa. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

O POVO DA RUA: BREVE CONTRIBUIÇÃO AO GÓTICO BRASILEIRO

Cido Rossi¹

“Láaróyè Èṣù! Èṣù mojuba!”
(saudação yorubá)

“Ide, pois, às encruzilhadas e convidai para as núpcias todos os que encontrardes”
(Mateus 22, 9; A BÍBLIA, 2001, p. 1880)

Em “Quadros do Gótico na poesia brasileira”, texto publicado como capítulo do livro *Estudos do Gótico* (2017), o professor, pesquisador e querido amigo Fernando Monteiro de Barros – hoje, infelizmente, já falecido – começa a esboçar um possível entendimento para uma ideia que vem chamando a atenção e ocupando os debates e publicações de vários pesquisadores brasileiros do Gótico: a existência na ficção e validade conceitual teórica de um *Gótico brasileiro*. Trata-se de uma questão espinhosa, tendo em vista a multiplicidade de entendimentos do que é o Gótico: se gênero ficcional, é historicamente datado (1764 a 1820 ou 1824, a depender do historiador) e espacialmente delimitado (Inglaterra e Alemanha) em sua manifestação (HAGGERTY, 1994); se modo de fazer ficção, constitui-se de um conjunto de técnicas conhecidas como psi-

1 Cido Rossi é professor de Literatura Inglesa na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), em Araraquara, São Paulo.

cologia do medo (VASCONCELOS, 2002) e de um conjunto de temas específicos (monstros, vampiros, maldições, ruínas, decadência, retorno do passado reprimido etc.), ambos característicos e mobilizados inclusive por autores e autoras que não pertencem ao cânone do gênero; se fenômeno artístico-cultural, é algo arquetípico, presente nas próprias cenas de fundação da História, Cultura e Literatura ocidentais e nacionais, e que vem se desenvolvendo e determinando a condição humana ao longo do tempo até ser compreendido, na atualidade, como *Globalgothic* (BYRON, 2013); se as três coisas ao mesmo tempo, o Gótico se configura como uma questão filosófica em aberto (CASTRICANO, 2003).

No ensaio em tela, Fernando deixa entrever que concebe o Gótico como gênero ficcional. Todavia, ao adjetivá-lo – Gótico brasileiro –, lança mão do entendimento modal, e ao tentar definir um Gótico adjetivado, o insere em um contexto artístico-cultural, fenomênico. Por certo que se está aqui diante de uma problemática que demandaria abordagem filosófica, mas Fernando não percorre nem insinua esse caminho, antes mantendo a concepção de Gótico brasileiro em aberto. Seu principal intento em “Quadros do Gótico na poesia brasileira” é apontar a existência de tal universo e dar-lhe uma breve definição que possa servir de ferramenta analítica para os cinco poemas por ele analisados, quais sejam “Solar encantado” e “Alucinação”, de Victor Silva, “Pesadelo”, de Olavo Bilac, “Silêncio em Apipucos”, de Gilberto Freyre, e “Pomba-Gira”, de Eucanaã Ferraz.

Para Fernando, o Gótico brasileiro se define por uma composição de “elementos locais”, entendidos como *cor local*, que são “apresentados goticamente, tal como acontece no chamado *American Gothic* dos norte-americanos”, os quais detêm “traços de fusão entre o Gótico e a brasiliade, que evindiam, pela perspectiva oswaldiana do canibalismo cultu-

ral, uma verdadeira *antropofagia do Gótico*” (BARROS, 2017, p. 50, grifo do autor). Fernando não se aprofunda em uma explicação do que seria essa *brasiliade* que se funde ao Gótico, mas suas menções a Oswald de Andrade, canibalismo cultural e antropofagia delineiam um entendimento incontestável: o choque, a apropriação, a mistura e a deglutição dos vários elementos estrangeiros e nacionais que formam, no entendimento de modernistas como Oswald de Andrade, uma possível *identidade brasileira*.

O Gótico seria, na esteira dessa compreensão, algo importado que foi antropofagicamente deglutido no contexto da ficção nacional. De certa forma, Fernando demonstra, no percurso de análise dos poemas sobre os quais se volta, como se deu esse processo: o choque se inicia no poema “A orgia dos duendes” (1865), de Bernardo Guimarães, apenas mencionado no ensaio como “um sabá das bruxas, de molde europeu, mas que conta com a presença brasileiríssima da Mula-Sem-Cabeça” (BARROS, 2017, p. 50), e vem à tona, como recalque, em “Pesadelo”, de Bilac. A apropriação se dá nos poemas de Victor Silva, “em que podemos ver a presença do Gótico nas imagens” (p. 49); a mistura ocorre no curioso poema de Gilberto Freyre, no qual “a casa-grande avulta como fantasma” (p. 51), sendo o fantasma um princípio ao mesmo tempo de mistura (o fantasma perpassa e é perpassado por tudo e por todos) e de coisas reprimidas que retornam para cobrar o seu quinhão. Por fim, o processo se conclui com a deglutição presente no poema de Eucanaã Ferraz, deglutição essa que se configura como “uma poética das coisas concretas capturadas poeticamente em sua plasticidade” (p. 54).

É interessante notar que esse trajeto analítico percorrido por Fernando, que se inicia na segunda metade do século XIX (Guimarães) e termina já no século XXI (Ferraz), se configura como uma brevíssima História oculta da Literatura Brasilei-

ra – oculta porque a questão do Gótico, assim como diversas outras questões concernentes a fazeres ficcionais não realistas, foi proposital e diligentemente ocultada pelos grandes historiadores da Literatura Brasileira (Sílvio Romero, Antonio Cândido e Alfredo Bosi). Eles simplesmente silenciaram o sobrenatural em benefício do sociológico, algo bastante estranho tendo em vista que o sobrenatural é também uma questão sociológica na medida em que, em uma cultura como a brasileira, as religiões, o sagrado e o profano são elementos identitários determinantes e incontornáveis, sendo bem poucos os escritores, escritoras e ficcionistas que não os abordaram, ainda que para criticá-los – como faz Machado de Assis em “A cartomante” (1884), por exemplo. Justamente por serem elementos identitários determinantes, o sobrenatural, o religioso, o sagrado e o profano não podem ser tratados como meras questões temático-estruturais quando se pensa na Literatura Brasileira, pois, em casos como esses, se está lidando com a formação do imaginário – da *brasiliade*, como diria Fernando –, a qual precede e motiva toda e qualquer escolha formal-conteudística por parte dos artistas.

Tendo isso em mente, e com o intuito de dar uma breve contribuição aos estudos do Gótico brasileiro, bem como homenagear o querido amigo Fernando, que deixou imensa saudade com a sua partida para além do véu de Ísis, trago aqui uma reflexão analítica sobre quais substratos culturais estão antropofagicamente presentes no sobrenatural, no religioso, no sagrado e no profano cantados em dois dos poemas que constituem objeto do ensaio “Quadros do Gótico na poesia brasileira”, a saber: “Pesadelo”, de Olavo Bilac, e “Pomba-Gira”, de Eucanaã Ferraz. Antes, porém, se faz necessária uma palavra sobre a relação do Gótico com o sobrenatural e, por consequência, com o religioso, para que se possa compreender a perspectiva que utilizarei na abordagem desses poemas.

O sobrenatural é uma característica determinante do Gótico, uma de suas convenções gênero-modais. São raras as obras constituintes de seu cânone, ou utilizadoras de sua modalização, que não recorrem a algum aspecto do sobrenatural, o qual deve ser entendido como um excesso – e não uma oposição. Por vezes também pode ser entendido como um complemento ao que se concebe como estrutura física da realidade empírica, ou o *natural*. A exemplo: não há dragões na realidade empírica, logo, eles não são naturais; todavia, dragões estão presentes no imaginário, na realidade metafísica, logo, não se pode dizer que não existem. Eles pertencem, porém, ao campo do sobrenatural, o que excede ao mesmo tempo em que complementa os limites materiais da realidade empírica.

Enquanto par conceptual composto de termos que se definem mutuamente por contraste, sobrenatural e natural mantêm uma relação de codependência ontológica-epistemológica, ou seja, incorporam um ao outro e transitam entre si de modo que, para que exista ou se manifeste um, o outro necessariamente também deve existir e se manifestar. O gênero textual-literário-ficcional que melhor permite esse trânsito, e que melhor performa essa codependência, é o poético – em razão da plasticidade imagética que o define e que lhe permite, inclusive, narrar. Já a narrativa mantém uma relação para sempre diferida com o natural e o sobrenatural, tendo em vista que o sobrenatural depende de uma narrativa realista para se manifestar, mas, ao fazê-lo, desconfigura por completo a representação verossimilhante, o elemento que atrela a narrativa ao natural ou à realidade empírica.

Dentro do campo do sobrenatural está o religioso, o conjunto de crenças metafísicas de um povo acoplado à sua cultura, seus mitos, ritos e deuses. O religioso se desdobra em duas manifestações típicas: o sagrado e o profano (ELIADE, 1992). O sagrado é o que perfaz a abertura que conecta a vida cotidiana,

a realidade empírica, ao mundo dos deuses, à realidade metafísica, e é de ordem sobrenatural. O profano é o que coloca em xeque essa abertura, questionando seus dogmas, sua ética e sua moral, e é de ordem natural. Contudo, o profano está sempre em busca, mesmo que por puro fascínio, do sagrado; e o sagrado, que em sua *alethéia* se desvela como o misterioso *Todo*, é também morada do profano, de modo que a relação entre ambos, enquanto par conceitual cujos termos também se definem mutualmente por contraste, é mais uma vez de co-dependência, mútua incorporação e trânsito.

Aproveitando-se do poderoso jogo de geração e subversão de sentidos que se instaura entre natural e sobrenatural e entre sagrado e profano, o Gótico coopta para si e transforma em duas de suas convenções tanto a questão do natural-sobrenatural quanto a questão do religioso/religião. Cientes de que, no imaginário ocidental, natural-sobrenatural e sagrado-profano são, na contramão do exposto acima, consolidados como pares conceituais regidos pela dialética da oposição e hierarquia, os artistas e ficcionistas praticantes do Gótico dão voz ao sobrenatural e ao profano, muito mais do que ao natural e ao sagrado, como forma de se posicionarem criticamente e reagirem à sociedade, à cultura e à História determinadas por maniqueísmos, e o fazem por meio da recorrência ao maligno, ao diabólico, ao aterrorizante, ao horrífico e ao nefando.

Apesar de haver essa criticidade nos dois poemas que passo a analisar, cada um a seu modo, interessa-me o jogo de geração e subversão de sentidos entre natural e sobrenatural e entre sagrado e profano estabelecido em ambos, pois me parece ser esse jogo – e um jogo é sempre movente –, muito mais do que as convenções do Gótico propriamente ditas, que aponta para algo que se possa chamar de Gótico brasileiro.

“Pesadelo” foi publicado em 1919 em uma coletânea póstuma intitulada *Tarde*; “Pomba-Gira” foi publicado em 2004

no livro *Rua do mundo*. É importante se levar em consideração que tanto o parnasiano Bilac, autor do primeiro poema, quanto o contemporâneo Ferraz, autor do segundo, pertencem a momentos transientes – transitórios, talvez – da Poesia e da Literatura brasileiras. Ambos são poetas de virada de século – do XIX para o XX no caso de Bilac, do XX para o XXI no caso de Ferraz. Ambos pertencem a um contexto tremeluzente, fugidio, impreciso, tomado pela penumbra, e a penumbra não é nem a Treva e nem a Luz, mas o *entre* uma e outra. São artistas que estão *entre* o crepúsculo de um século e a aurora de outro. São poetas que estão *no entre*, como a própria Literatura Brasileira nesses períodos, e estar no entre lhes confere a vantagem da liberdade de trânsito, do jogar, de habitar ao menos três lugares ao mesmo tempo – o lá, o cá e o *entre* ambos.

Estar no entre é como estar no ponto cego de uma encruzilhada, o local exato onde dois caminhos se cruzam. Nesse ponto, pode-se escolher para qual lado seguir ou pode-se permanecer onde se está. Uma encruzilhada é um daqueles lugares profanos onde ocorre a abertura do sagrado, pois ali se encontram em suspensão a realidade empírica e a realidade metafísica, algo que torna a encruzilhada um lugar outro, um outro lugar, seja no plano físico, seja no plano metafísico. A encruzilhada é, portanto, espaço do sobrenatural, pois nela transitam carros e pessoas, mas também despachos de macumba e espíritos – a depender da crença de quem por ela passa.

Não é por acaso que Carfax, a abadia londrina adquirida por Drácula no romance homônimo de Bram Stoker, fica em uma encruzilhada (STOKER, 1997, p. 28); também não é coincidência que a casa onde ocorrem os acontecimentos pavorosos de “O livro de sangue” (2020), de Clive Barker, conto que serve de moldura aos livros que compõem a famosa série *Livros de sangue* (1984-1985) do mesmo autor, esteja localizada em uma encruzilhada; menos casual ainda são as especificações

precisas do rapsodo homérico quando este canta o que Ulisses, instruído por Circe, a grande feiticeira, fez no Érebo para abrir o portal dos mortos no canto 11 da *Odisseia*: “e eu, arrancando da espada cortante de junto da coxa,/ *um fosso abri, que de todos os lados um côvado mede*” (HOMERO, 2001, p. 190, grifo nosso). Em outras palavras, Ulisses abriu um buraco quadrado no chão no qual cada um dos seus quatro lados tem a mesma medida. O que é um buraco quadrado, de medidas precisas em seu perímetro, senão o ponto cego de uma encruzilhada? Afinal, quem já esteve no centro de uma encruzilhada sabe que há aí quatro opções de caminhos a se escolher, além do acima e do abaixo. Claro está que o que faz Ulisses é abrir uma cova no chão, algo muito apropriado quando se objetiva invocar os mortos, como era o caso. Que é uma cova senão também o ponto cego de uma encruzilhada? Perturbador que seja, fato é que todos nós seremos, um dia, sepultados em uma encruzilhada, o limiar entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

É na encruzilhada que se dá o jogo de geração e subversão de sentidos nos poemas de Bilac e Ferraz; também é a encruzilhada que os conecta no tempo e no espaço de modo que um complementa e excede ao outro, um *joga* com o outro mesmo sem o saber, por meio das artimanhas do *Texto* (BARTHES, 2004). Participemos também desse jogo, começando pelo “*Pesadelo*”, de Bilac:

Às vezes, uma vida abominanda
Vives no sono, em que a hórrida matula
Dos incubos e súcubos te manda
O eco do inferno que referve e ulula.

Um mundo torpe nos teus sonhos anda:
O ódio, a perversidade, a inveja, a gula,
Espíritos da terra, sarabanda
Das grosseiras paixões que a treva açula...

Assim, à noite, no ínvio da floresta,
No mistério das sombras, entre os pios
Dos noitibós, o candomblé se apresta:

Batuques de capetas, rodopios
De curupiras e sacis em festa,
Em sinistros risinhos e assobios...²
(BILAC, 1919, p. 66-67)

Um soneto, a forma preferida dos parnasianos; o mundo dos sonhos – no caso, um pesadelo –, um dos temas caros ao período. Em “Quadros do Gótico na poesia brasileira”, Fernando traz uma asserção crítica de precisão cirúrgica sobre esse poema:

O grotesco da monstruosidade gótica, neste poema de cariz parnasiana, assume a face do folclore e da cultura popular de matriz africana (“candomblé”, “batuques”) e ameríndia (“curupiras e sacis”), configurando um dos “pesadelos” da *belle époque* tropical, quando a elite brasileira, bovaricamente, sonhava em ser Paris e lamentava tudo o que no Brasil tivesse um rosto não-europeu.
(BARROS, 2017, p. 50, grifo do autor)

E Bilac, assim como todo o movimento parnasiano brasileiro, era elitista e eurocêntrico.

No poema em questão, no entanto, mesmo que pautado por certa tensão, a imagética nos toma e nos encaminha ao pesadelo, pois é “a hórrida matula/ Dos incubos e súcubos” que “te manda”. Incubos e súcubos são seres sobrenaturais da religião judaica, criaturas de Lilith, a primeira esposa de Adão que, por ter se recusado a ele se submeter na relação sexual, foi expulsa do Éden e transformada no mais temido dos demônios hebreus. O substrato cultural que se tem nessas imagens advém do Oriente Médio, mas chegou ao Brasil e aqui se

² A ortografia e a acentuação das palavras deste poema foram atualizadas, pelo autor do presente texto, de acordo com o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

instalou via judaísmo-cristianismo europeu. No poema de Bilac, íncubos e súcubos, senhores “Das grosseiras paixões que a treva açula”, são os causadores do pesadelo. Todavia, esse pesadelo nada tem de oriental, judeu, cristão ou europeu, como os dois tercetos que concluem o poema deixam claro: sob o cantar dos noitibós, pássaros noturnos, “o candomblé se apresta” com “Batuques de capetas” e “rodopios/ de curupiras e sacis em festa”. Não há dúvida de que tal imagética se constitui um pesadelo a todo e qualquer brasileiro elitista e eurocêntrico, e não apenas na época de Bilac. Por outro lado, a presença marcante dos substratos culturais de matriz africana e ameríndia nesse poema, como bem aponta Fernando, implica algum conhecimento ou contato com esses substratos por parte do poeta. Ocorre, no entanto, que à época em que Bilac o escreveu, os cultos religiosos de matriz africana e ameríndia eram realizados às escondidas por seus praticantes, tendo em vista serem proibidos em razão do *lobby* realizado pela igreja católica ainda no século XIX, face às consequências da Lei Áurea. Como Bilac, um homem branco, elitista e eurocêntrico, poderia saber, com tanta precisão, que há tambores (“batuques”) e transes por meio da dança (“rodopios”) no Candomblé? E por qual razão teria decidido dedicar um poema a essas imagéticas, mesmo que para criticá-las de modo preconceituoso? Um poeta, especialmente um poeta parnasiano, tão afeito às imagens neoclássicas consideradas “elevadas”, não escreve, do alto de sua torre de marfim, poemas sobre seus preconceitos – a menos que se identifique com eles, o que configuraria, aos olhos, por exemplo, de Sigmund Freud, um interessante caso de recalque.

Há, em “Pesadelo”, o cantar poético do choque entre três substratos culturais existentes no imaginário brasileiro desde sempre: a religiosidade judaico-cristã, a religiosidade africana e a religiosidade indígena, esta última traduzida nas fi-

guras, hoje folclóricas, “De curupiras e sacis em festa”. Esse choque, como apontei alhures, é o primeiro passo do processo que resultará na concepção da deglutição antropofágica teorizada pelos modernistas brasileiros, e dele se abre o perpassar de dois caminhos, a fundação de uma encruzilhada: o sagrado europeu, judaico-cristão, e o sagrado brasileiro, afro-americano. Como o eu lírico do poema de Bilac nos encaminha, nos faz transitar, entre um sagrado e outro na composição de um pesadelo, há aí a instauração de um jogo que, ainda que com a intenção de subverter por parte do poeta, acabou por gerar sentidos, pois, em termos históricos, é da interação sincrética entre as três religiosidades mencionadas em “Pesadelo” que surge a única religião que se pode afirmar inteiramente brasileira: a Umbanda. Esse surgimento se deu no Rio de Janeiro de Bilac, por volta de 1907 ou 1908³, em plena *Belle Époque*, sob os auspícios tanto do parnasianismo, quanto do nascimento do samba e da malandragem carioca.

É notável que, da mesma forma que na Umbanda ou na coetaneidade entre movimento parnasiano e nascimento do samba e da malandragem, não há *mistura* no poema de Bilac, e sim *trânsito*, pois é “no ívio da floresta”, o espaço sem demarcações, o lugar não-lugar, “No mistério das sombras” que turvam e borram qualquer tentativa de definição racional, que ocorre o encontro, o entrecruzamento, do Candomblé com os batuques e os rodopios de Curupiras e Sacis. A encruzilhada que daí emerge – e uma encruzilhada só emerge a partir dos seus trânsitos, pois são os trânsitos que a demarcam – é metafísica, sobrenatural, profana porque sagrada (Gótica, portan-

³ Não há fontes confiáveis que possam referendar data ou ano precisos e que sirvam de referência para os leitores do presente texto. Entretanto, tanto o ano de 1907 quanto o ano de 1908 constam, sem maiores explicações, em textos bastante antigos sobre Umbanda, como *Exu* (1950), de Aluizio Fontenelle, e *Impressionantes casos de magia negra* (c. 1970), de Antonio Alves Teixeira Neto. Vide Referências.

to), e nos leva diretamente à outrora referida “poética das coisas concretas capturadas poeticamente em sua plasticidade” (BARROS, 2017, p. 54) do poema de Eucanaã Ferraz. O que era pesadelo em Bilac agora será realidade concreta, empírica, física, *natural*, em Ferraz. O que habitava a floresta no pesadelo parnasiano, o Povo da Floresta, agora habita a rua da cidade, da metrópole, tendo se tornado *Povo da Rua* no contemporâneo. É hora de invocar a “Pomba-Gira”, então:

Medo de que a pomba-gira
me dissesse Deus, o sexo, a morte.

Medo de que seu charuto,
sua cachaça me anunciassem
o centro fumegante da Terra antes que eu
abatesse minha sede de frescor e de delicadeza.

A gargalhada preta, vermelha e quente
me apavorava. Aquela diaba
de fumo e ferros diria o que nem eu mesmo
alcançava em mim? Rugiria aos quatro cantos
aquilo que fosse de mim a borra no fundo,
o avesso, o três, o vazio,
a folha venenosa que recusei, que evitei
mastigar e permanecia quieta como um cacto
segredo? Medo
daquela mulher absoluta, rainha
errada, metade deusa,
metade puta, que era
e não era, e cuja excêntrica presença, encarnação
momentânea, era o canto e a dança
dos sudários, das aparições, dos espectros e
assombramentos, das sombras e almas padecentes
a vagar desgraçados pelas esquinas. E eu,
que só queria fingir que não se morre,
que só queria não sofrer, escondia minha água
mais íntima quanto mais temia
aquele anjo todo fogo que girava sobre um chão

de punhais, que girava sobre um chão
de pólvora, que girava, cabelos, dentes,
que girava. Que gira na memória.
(FERRAZ, 2004, p. 12-13)

Dísticos compostos de versos brancos – o que sobrou do soneto parnasiano passado um século –, muito apropriados ao antiformalismo da poesia brasileira do século XXI. Só-imagens, figuras ao mesmo tempo concretas e plásticas, naturais, quase tangíveis porque feitas de matéria forjada na realidade empírica, conteúdo em absoluta consonância com a anti-forma escolhida para a composição do poema. Diz Fernando, em “Quadros do Gótico na poesia brasileira”, que esse poema prioriza “um olhar desassombrado sobre um elemento concreto da religiosidade popular”, com o que concordo; porém, Fernando também afirma, sagaz em suas percepções analíticas, que “Mesmo em sua concretude de corpo encarnado (...), a Pomba-Gira, para o imaginário popular brasileiro, é ligada ao sobrenatural” (BARROS, 2017, p. 54), e isso não se pode perder de vista quando se trata dessa figura, mesmo no contexto de um poema contemporâneo, desassombrado e concreto, como o de Eucanaã Ferraz. Aliás, é justamente esse desassombro e concretude que trazem o elemento perturbador, Gótico, nessa obra, pois as Pombagiras, entidades sobrenaturais pertencentes ao sagrado afro-brasileiro, são ali tratadas como reais, existentes, habitantes da realidade empírica, o que traz à tona, agora na ontologia do real, a relação para sempre diferida entre natural e sobrenatural, apontada anteriormente.

Pombagiras, junto de sua contraparte masculina, os Exus, estão entre as principais entidades da Umbanda. São as senhoras das encruzilhadas, mulheres absolutas, rainhas, como deixa claro o oitavo dístico do poema de Ferraz. Tudo passa por elas, *transita* por elas, por isso não há nada que não saibam, daí o “Medo de que a pomba-gira/ me dissesse Deus, o

sexo, a morte.// Medo de que seu charuto,/ sua cachaça me anunciassem” do eu lírico. O medo parece ser o sentimento predominante no poema, o medo de enfrentar a verdade sobre si mesmo, que as Pombagiras trazem para quem as consulta: “E eu,/ que só queria fingir que não se morre,// que só queria não sofrer, escondia minha água/ mais íntima quanto mais temia”. As águas sentimentais, mas também as “águas mentais” que, em forma de “ondas mnemônicas” (CALASSO, 2004, p. 25), expressam o sagrado e o profano inerentes a cada sujeito, são colocadas em xeque pelo “anjo todo fogo que girava sobre um chão/ de punhais, que girava sobre um chão// de pólvora”. As Pombagiras, espíritos do fogo, do ferro e da pólvora, são tão ameaçadoras quanto as ninfas da mitologia grega porque, como estas, “são os arautos de uma forma de conhecimento, talvez a mais antiga e, com certeza, a mais perigosa: a posse-são” (CALASSO, 2004, p. 27). Elas denunciam os esconderijos aquáticos do eu lírico, onde residem suas fragilidades emocionais “Que [giram] na memória”.

No contexto da Umbanda, as Pombagiras e os Exus são arautos do Destino e dos orixás. Como em todas as religiões afro-brasileiras – e no Espiritismo, que é cristão –, essas entidades espirituais possuem os médiuns, seres humanos que têm algum canal aberto que os conecta à realidade metafísica, ao mundo chamado de sobrenatural. Estes emprestam seus corpos materiais para que elas se comuniquem direta e verbalmente com os demais seres humanos e lhes ajudem com seus problemas pessoais. São também os executores da assim chamada Lei, a regra suprema da Criação que, segundo eles mesmos e as demais espiritualidades habitantes da realidade imaterial que se dispõem a se comunicar por meio dos médiuns, é definida na formulação “quem deve, paga; quem merece, recebe”. Por conta disso, são muitas vezes mal interpretados como de moral e ética ambíguas, ora fazendo o mal, ora

fazendo o bem, o que constitui leitura equivocada, pois não há sentido em aplicar a ética e moral humanas a seres metafísicos como Pombagiras e Exus. Além disso, a definição da Lei por eles dada em nada difere da Terceira Lei de Newton (o Princípio da Ação e Reação) ou do entendimento budista-hinduísta de Carma. Ao mesmo tempo, Pombagiras e Exus são também guardiões dos médiuns que os recebem, das pessoas por quem se afeiçoam, das casas de Umbanda (que são templos religiosos), das pontes que conectam a realidade empírica (o mundo natural, o mundo dos vivos) à realidade metafísica (o mundo sobrenatural, o mundo dos mortos) e dos reinos espirituais de que mais se aproximam, que estão na fronteira da realidade material, os assim chamados umbrais.

No Rio de Janeiro do início do século XX, contemporâneo de Olavo Bilac e dos demais parnasianos, Pombagiras e Exus foram associados a figuras da cultura popular brasileira, marcadamente às prostitutas e aos malandros. O aspecto mais característico dessa associação é o fato de que prostitutas e malandros pertencem ao contexto urbano das ruas. Vivem nas ruas, habitam as ruas, conhecem as ruas; em suma, transitam, são só-trânsito, pois nunca permanecem no mesmo lugar por muito tempo. E não têm nenhum tipo de preconceito, com nada e com ninguém, pois já habitam o reino dos excluídos. Surgem dessa mesma associação dois seres icônicos tanto da Umbanda quanto do imaginário popular brasileiro: Maria Padilha e Zé Pelintra⁴. Maria Padilha é a mais famosa das Pombagiras, e Zé Pelintra é o mais famoso dos Exus. Certas tradições umbandistas os tomam, inclusive, como um casal. Juntos, eles são os líderes do que é conhecido como *Povo da Rua*, as

⁴ As obras que melhor abordam e aprofundam as figuras de Maria Padilha e Zé Pelintra são, respectivamente, *Maria Padilha e toda a sua quadrilha* (1993), de Marlyse Meyer, e *Zé Pelintra* (2012), de Zaydan Alkimin. Vide Referências.

falanges de Pombagiras e Exus que guardam, reinam e controlam especificamente o que, nas religiões afro-brasileiras, é considerado a principal ponte entre o mundo encarnado (a realidade material) e o mundo espiritual (a realidade imaterial): as encruzilhadas. Essa ponte é considerada um ponto de força, pois ali as energias espirituais estão não só em trânsito, mas também em encontro permanente, o que as torna concentradas, muito mais poderosas do que já são.

Nessas crenças, é pelas encruzilhadas que os espíritos dos mortos voltam ao mundo espiritual, e que os espíritos daqueles que estão no mundo espiritual retornam para reencarnar; é também pelas encruzilhadas que os orixás descem à terra (o Àiyé) e retornam ao céu (o Òrun), assim como as demais entidades que não são as Pombagiras e Exus (Caboclos, Pretos-Velhos, Ciganos, Marinheiros, dentre diversas outras denominações). Na religiosidade yorubá antiga, no Brasil chamada de Candomblé, foi por meio de uma encruzilhada, a primeira encruzilhada, *Ikorita Meeta*, a linha do horizonte, que desceu ao Àiyé o primeiro orixá advindo do Òrun, qual seja Èṣù (Exu), o senhor dos caminhos e das escolhas, o mensageiro, o intermediário, o conector. Via de regra, na Umbanda, que sincretiza o Candomblé com o Cristianismo, Pombagiras e Exus trabalham na linha, ou seja, seguem os preceitos desse orixá. Do mesmo modo que Èṣù, Pombagiras e Exus são os seres espirituais mais próximos dos humanos encarnados, os que melhor entendem a condição ontológica do sujeito inserido na realidade material, física, natural, com todos os problemas de ordem existencial, psicológica, financeira, emocional e amorosa que condicionam a vida nesse contexto. Enquanto seres espirituais que transitam, eles mantêm uma visão distanciada, crítica, em relação ao humano encarnado, de modo que compreendem toda e qualquer mazela e por isso podem dar o conselho adequado e ajudar na resolução de uma situação difícil.

É o arcabouço de conhecimentos sobrenaturais e sagrados ora descrito que se oculta, espreita e significa, por meio de uma “poética das coisas concretas capturadas poeticamente em sua plasticidade” (BARROS, 2017, p. 54), nos dísticos do poema de Eucanaã Ferraz. Aquilo que, em “Pesadelo”, de Bilac, estava ainda no estágio do choque no processo antropofágico, está devidamente deglutido, incorporado, concretizado, desassombrado, plástico em “Pomba-Gira”. Nesse poema, os espíritos já habitam – livres dos preconceitos eurocêntricos que compunham o pesadelo bilaquiano –, a realidade empírica, e isso não é uma questão de crença e religião, mas de manifestação da Verdade enquanto *alethéia* (HEIDEGGER, 1990), fenômeno que se desvela para em seguida se velar, precisamente com o que joga Ferraz nessa obra – e aqui não se pode esquecer que, em termos heideggerianos, um poema, assim como qualquer obra de arte, salvaguarda a manifestação da Verdade.

Diferente do jogo entre sagrados presente no poema de Bilac, no poema de Ferraz jogam – estão *em jogo* – o sagrado e o profano. Entende-se o sagrado, neste caso, como a verdade mística e sobrenatural das Pombagiras e Exus da Umbanda, e o profano como a verdade da realidade empírica, concreta e desassombrada que estrutura o mundo contemporâneo – não se deve perder de vista, como articulado alhures, que sagrado e profano coabitam-se. Essas verdades não estão em tensão uma com a outra – como estariam, por exemplo, nos tempos de Bilac –, opondo-se em batalha ontológica-epistemológica como esperado em um entendimento filosófico canônico de Verdade e de realidade. Ao contrário, elas se perpassam, transitam entre si, se cruzam, mas não se misturam ou se fundem. Elas se complementam e, com isso, se excedem mutuamente em só-significação. Abrem-se para o poema e no poema, permitem sua existência textual, no mesmo instante em que se fecham na sua condição de fenômeno instantâneo quando o

poema é lido. Deixam claro que não há uma única Verdade, e que verdades díspares, como o natural e o sobrenatural, o sagrado e o profano, e mesmo o parnasiano e o contemporâneo, podem coabitar um mesmo espaço de significação (o poema, no caso) e permanecerem indecidíveis, em processo infinito e aberto de geração e subversão de sentidos.

É dessa abertura causada pela indecidibilidade que provém o medo – e onde há o medo há o Gótico – tanto do eu lírico quando de leitores mais afeitos aos confortos da visão dialética da existência, pois o primeiro teme a Pombagira, “metade deusa,/ metade puta, que era// e não era”, ser indecidível por definição, enquanto os segundos temem a possibilidade de que a relação entre real e imaginário, realidade material e realidade imaterial, profano e sagrado, natural e sobrenatural, não seja de oposição e hierarquia, mas de comunhão, codependência e coin corporação, de trânsito e entrecruzamento na encruzilhada, de abertura e indecidibilidade. *Povo da Rua*, portanto.

Os leitores/pensadores mais afeitos aos confortos da visão dialética da existência temem que o Gótico brasileiro não seja uma possibilidade, mas que já esteja aí, significando, girando, “aquilo que [é] de [nós] a borra no fundo,/ o avesso, o trê, o vazio”, há mais tempo do que se possa imaginar ou ditar, desde Bilac pelo menos, mas talvez desde muito antes – só os pesquisadores dessa manifestação artística, literária e ficcional poderão dizer desde quando, e se há um quando ou se é um sempre. Já os leitores/pensadores atraídos pela encruzilhada, nada temem e apenas constatam o já-aí e o sempre-já do Gótico brasileiro. Independentemente da perspectiva que se adote, fato é que o Gótico brasileiro não é uma questão de *se* (se existe, se se manifestou etc.), mas sim de *quando* e *como* (quando começou a se manifestar e como se manifestou e vem

se manifestando), e Fernando, em “Quadros do Gótico na poesia brasileira”, assim o trata.

Dedico este texto e o escrevo em homenagem ao saudoso pesquisador Fernando Monteiro de Barros, o primeiro a buscar uma possível definição de Gótico brasileiro e a demonstrar, de modo mais sistemático, sua existência precisamente em “Quadros do Gótico na poesia brasileira”.

Mas antes de ser o grande pesquisador, Fernando era um amigo e, para além dos laços de amizade, um irmão na espiritualidade. Filho dos orixás Òṣàlá e Òṣùn, como eu; protegido de Maria Padilha – a ponto de lhe dedicar um canal no YouTube⁵ –, rainha das Pombagiras, como sou protegido de Zé Pelintra, rei dos Exus da rua. Quando nos encontrávamos, nossos pais e protetores se encontravam, e tudo era alegria, festa, jogo. Saudades desse tempo que, enquanto Ikú não vier também me buscar, não poderá se repetir. Até lá, meus respeitos a Èṣù e ao Povo da Rua.

⁵ O canal se chama *Recados de Maria Padilha*: <https://www.youtube.com/channel/UCajTUBIaNuD-NxrbIErPOAA>, e ainda está online no momento em que este texto foi escrito. Evidentemente, não há vídeos novos desde o falecimento de Fernando.

Referências

ALKIMIN, Zaydan. **Zé Pelintra**: dono da noite, rei da magia. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

BARKER, Clive. O livro de sangue. In: **Livros de sangue**: volume 1. Rio de Janeiro: DarkSide, 2020, p. 21-35.

BARROS, Fernando Monteiro de. Quadros do Gótico na poesia brasileira. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). **Estudos do Gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017, p. 47-57.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2001.

BILAC, Olavo. Pesadelo. In: **Tarde**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919, p. 66-67. Disponível em: <[https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018424&bbm/4541#page/8 mode/2up](https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018424&bbm/4541#page/8	mode/2up)>. Acesso em: 15 out. 2021.

BYRON, Glennys (Ed.). **Globalgothic**. Manchester: Manchester University Press, 2013.

CALASSO, Roberto. Águas mentais. In: **A literatura e os deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 25-40.

CASTRICANO, Jodey. **Cryptomimesis**: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing. Kingston, ON: McGill-Queen's University Press, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRAZ, Eucanaã. Pomba-Gira. In: **Rua do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 12-13.

FONTENELLE, Aluizio. **Exu**. São Paulo: Parzifal, 2018.

HAGGERTY, George E. The Gothic Novel, 1764-1824. In: RICHETTI, John; BENDER, John; DAVID, Deirdre; SEIDEL, Michael (Ed.). **The Columbia History of the British Novel**. New York: Columbia University Press, 1994, p. 220-246.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1990.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda a sua quadrilha**: de amante de um rei de Castela a Pomba-gira de Umbanda. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

Recados de Maria Padilha. Canal online (Youtube). Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCajTUBIaNuD-NxrBIerP0AA>>. Acesso em: 23 nov. 2021.

STOKER, Bram. **Dracula**. (A Norton Critical Edition). New York; London: W. W. Norton, 1997.

TEIXEIRA NETO, Antonio Alves. **Impressionantes casos de magia negra**. Rio de Janeiro: Eco, c. 1970.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 118-135.

A ANSIEDADE DA RUÍNA: SOBRE A VAMPIRIZAÇÃO DA HISTÓRIA E A LITERATURA GÓTICA

Júlio França¹



Em um de seus últimos trabalhos – o artigo “O Gótico e a vampirização da história”, publicado na edição da revista *Organon* organizada por ele e por Claudio Zanini (UFRGS) no final do ano de 2020 –, Fernando Monteiro de Barros defendia, de modo polêmico, um uso mais restrito da categoria “gótico” no campo de estudos dedicado às poéticas negativas. Seus argumentos causaram uma saudável comoção entre nós, seus amigos do Grupo de Pesquisa “Estudos do Gótico”, e motivaram, à época, a proposição de uma mesa de debates no IV Seminário de Estudos do Gótico, ocorrido em agosto de 2021, na UFSC².

Fernando vinha externando em diversos outros eventos acadêmicos sua preocupação com o que entendia ser o uso do termo “gótico” para descrever obras de arte que não seriam propriamente “góticas”. Para ele:

1 Júlio França é professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

2 A mesa, denominada “Os conceitos do Gótico: aproximações e divergências”, acabou ocorrendo como uma homenagem ao nosso saudoso amigo e contou com a minha participação e a de Cido Rossi (UNESP), com moderação de Raquel Keller (UFSC). O vídeo pode ser acessado em <https://youtu.be/6FDtD3id5ac>.

Cumpre ressaltar que nem toda transgressão, por si só, remete ao modo ou ao gênero gótico. Nem sempre a transgressão vem numa moldura gótica. Nem todo monstro é gótico, nem todo personagem que traz os traços da perversidade ou da psicopatia são góticos. Não há nada de gótico nos monstros de H. P. Lovecraft. Pois não há neles o selo que possa inscrevê-los na fantasmagoria da História. Também pensamos não haver nada de gótico na tela “American Gothic” (1930), do pintor norte-americano Grant Wood, pois o casal retratado – fazendeiros do Meio-Oeste estadunidense, absolutamente prosaicos – não apresentam tal selo da História ou nem mesmo os signos da transgressão, o que demonstra como o termo “gótico” tem sido muitas vezes usado em contextos que com ele não possuem nenhuma relação. (BARROS, 2020, p. 12-13)

Na epígrafe de seu artigo, a menção à Camille Paglia (1992) e à ideia de um “alto gótico” – abstrato, cerimonioso, uma glamourização do Mal, uma erotização do poder – oferece-nos já um vislumbre do entendimento de Fernando sobre a literatura gótica. Para ele, fundamental ao gótico era “o choque entre a tradição e o passado recalados, de um lado, e a modernidade, de outro” (BARROS, 2020, p. 13), dando corpo a uma grotesca junção entre o aristocrático e o monstruoso. “Gótico”, ele continuava, “não é apenas sombrio, tétrico e assustador: ele precisa ter certa poeticidade na melancolia e na grandeza trágica de seus cenários majestosos, labirínticos e arruinados” (BARROS, 2020, p. 13), tal qual fosse a beleza amaldiçoada que Mario Praz (1991, p. 58) vislumbrava na figura de Satã e em sua equação, paradoxalmente insolúvel, entre majestade e ruína.

Neste pequeno tributo ao pensamento de meu querido amigo, gostaria de discorrer sobre seus argumentos em favor da restrição do escopo do conceito de Gótico. Para tanto, vou caracterizar, em um primeiro momento, sua compreensão de um dos movimentos narrativos fundamentais da literatura gótica, o retorno fantasmagórico do passado. Meu interesse

em retomar a discussão de sua perspectiva teórica justifica-se por ela impactar diretamente as discussões sobre o *Brazilian Gothic* – um tema cuja presença marcante em tantos artigos e ensaios contemporâneos devemos, justamente, aos estudos de Fernando Monteiro de Barros.

O Gótico e a ansiedade da ruína

Um elemento cronotópico decisivo para o conceito de Gótico proposto por Monteiro de Barros é a imagem da ruína. A literatura gótica, nascida em um período histórico marcado pela euforia em relação ao futuro, traz a contrapelo o que aqui chamarei de *ansiedade da ruína*, para me referir ao mal-estar que a contemplação de um passado que se recusa a desaparecer produz nos enredos das obras góticas.

A ruína – ao mesmo tempo uma categoria espacial e temporal – era para Fernando o epítome da narrativa gótica, por ser o símbolo máximo da temporalidade essencial dessa tradição literária: a permanência fantasmagórica do passado. Contudo, não era todo e qualquer evento pretérito que deveria ser entendido como um retorno do passado característico do “alto gótico” de que nos falava Fernando. Ele tinha em mente a famosa citação do *18 Brumário*, de Karl Marx (2011, p. 25) – segundo a qual “a tradição de todas as gerações mortas pesa como um mau espírito sobre o cérebro dos vivos” – quando defendia que, no Gótico, somente as grandes forças motoras da História é que ressurgiriam emolduradas pelo sublime burkiano. Nesse retorno simultaneamente aterrorizante e esplendoroso do passado, a literatura gótica dramatizaria a permanência das forças da tradição, que, ao se recusarem a morrer, persistem, enchendo os tempos modernos de fantasmagorias sem fim. Não por acaso, portanto, o fantasma é uma das personagens mais características do universo gótico. Afí-

nal, assim como a ruína, ele irrompe do passado e impõe de forma violenta sua presença anacrônica.

O retorno fantasmagórico do passado é sempre alegorizado na literatura gótica. Daí as extremas teatralidade e artificialidade de suas narrativas, marcadas pelo signo da falsificação – Fernando nos lembrava que o Gótico, já em sua obra fundadora, *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, apresenta-se como uma (falsa) tradução de um (falso) manuscrito de um (falso) monge medieval. Por abraçar o estatuto de simulacro e assim encarnar a alma da própria ficção, a literatura gótica nem sempre foi levada a sério, sendo tantas e tantas vezes rebaixada ante as formas da fatura realista, supostamente mais prestigiosas.

Contudo, precisamente por expor o divórcio experimentado pelo indivíduo moderno e a representação da realidade, o Gótico pôde assumir a condição de forma suprema da ficção moderna. Fernando dialogava com Octavio Paz (1990), Walter Benjamin (1984) e Anatol Rosenfeld (1976) para afirmar que o Gótico pode ser descrito como a narrativa do indivíduo moderno assombrado pela terrível percepção de que não há nenhum ritmo cósmico ou espiritual dando sentido aos nossos atos. O mundo moderno é um mundo gótico – o mundo dos seres humanos atônicos, perdidos entre as ruínas do pensamento teocêntrico medieval. O ser humano, na narrativa gótica, está entregue à sua própria sorte em um mundo tal qual um labirinto vazio de sentidos. Daí seus aristocratas decadentes, loucos e cruéis, a encenarem a experiência agônica das criaturas em queda do paraíso.

Por esse mundo esvaziado de sentidos plenos – Fernando emulava algumas vezes Baudrillard (1991) – passam as fantasmagorias do passado, sedutoras não porque sejam portadoras de bons significados, mas apenas porque carregam *algum* significado. Na literatura gótica, grassa a nostalgia de um tempo em que os sentidos, ainda que terríveis, eram ao menos

inequívocos. Nos escombros de um mundo desencantado, só pode mesmo reinar a espectralidade: “A História é aprisionada pelo Gótico e, ao ser por ele vampirizada, se converte em fantasmagoria” (BARROS, 2020, p. 9).

Em sua proposição de um conceito restrito de Gótico, Fernando demarcava muito claramente quais signos da História precisavam estar presentes para que se pudesse chamar de gótica uma narrativa. Imprescindíveis seriam “não qualquer marca histórica, mas a História ocidental, do mundo europeu e suas margens e fronteiras, o que, na prática, significa cenários e personagens ligados ao *Ancien Régime* que desapareceu com as revoluções do final do século XVIII” (BARROS, 2020, p. 9). Consequentemente, ele rejeitava chamar de góticas obras de zumbis em cenários apocalípticos, por exemplo, ou mesmo especular sobre a suposta existência de uma tradição gótica asiática. Mas e o caso brasileiro? Como nossa história se articularia com o espírito gótico?

A vampirização da História e o *Brazilian Gothic*

Fernando não negava a presença de traços góticos nas literaturas das Américas, dado o marcante legado de uma colonização baseada em um ethos senhorial e estamental. Mas, advertia, a literatura gótica era incompatível com temas, cenários e personagens prosaicos. Em seus termos, a autêntica narrativa gótica precisava ter algo do tom elevado que Aristóteles relacionava à tragédia, uma condição essencial para produzir a grandeza melodramática e a melancolia características do *páthos* gótico. Isso implicava que os *loci horribiles* americanos precisariam conter as marcas da História e do passado – as ruínas, portanto, precisariam estar presentes. No Gótico que se consolidou a partir do século XIX, sobretudo nas Américas, os castelos e os monastérios foram dando lugar a mansões e

a grandes casarões que trazem em si as marcas se não de um passado aristocrático, ao menos de um afidalgado, senhorial. A natureza, por mais formidável e tremenda que fosse, não bastaria ao sublime gótico. Em espaços desolados, desérticos ou selváticos, “sem o legado de um passado aristocrático ou senhorial consubstanciado em alguma construção portentosa e arruinada” (BARROS, 2020, p. 10), não faria sentido se falar em literatura gótica.

Se o Gótico se caracteriza fundamentalmente pelo tema profundo da ruína, pensemos, com Fernando Monteiro de Barros, na permanência do passado como um tipo de fantasmagoria. Uma assombração, como já disse Michael Dylan Foster (2020, p. 342), é “uma espécie de erro contextual no qual o passado se articula desconfortável e ameaçadoramente no presente”. Histórias góticas são, em última instância, histórias de assombrações estruturadas como manifestações de anacronismo, em que algo de um outro tempo persiste em uma temporalidade que não é a sua.

Em certa medida, como bem observa Foster (p. 342), articular passado e presente é a função precípua do mecanismo da memória. A assombração, portanto, seria uma espécie de experiência patológica que se manifestaria na incapacidade do sujeito em perceber a memória apenas como reminiscência do passado – a vítima de uma assombração percebe o passado em um lugar errado, ou, melhor dizendo, em um momento errado (cf. FOSTER, 2020, p. 343).

As narrativas góticas exploram essa sensação de desorientação cognitiva e contextual característica das assombrações (cf. FOSTER, 2020, p. 344), sensação nascida da percepção da presença simultânea de duas temporalidades. Não apenas europeus ou americanos, mas todos aqueles que experimentaram o fenômeno profundamente moderno de estar fisicamente em

uma temporalidade, mas afetivamente conectados a outro tempo, são sujeitos, pois, de uma experiência fantasmagórica.

Fernando Monteiro de Barros nos mostrou que a assombração é a fenomenologia profunda do Gótico: o tempo fora do espaço, o espaço fora do tempo. As ruínas, na narrativa gótica, são símbolos de como os sujeitos modernos estão sempre tomados por uma nostalgia, por uma vontade de retornar a um lugar que não é um espaço, mas um lugar no tempo – o passado. No Gótico, experimentamos a fissura do cronótopo bakhтинiano, a perda da unidade de tempo e de espaço: o passado que retorna é um passado irreal, porque nunca foi sequer efetivamente passado. Góticas são as narrativas que nos fazem experimentar o espaço como mudado além de qualquer reconhecimento. Só nos resta o assombramento constante e a pervasiva sensação – gótica – de estar fora do presente, fora do tempo das ações que importam.

Essa nostalgia trazida pelo Gótico é, de certa maneira, a própria nostalgia que Fernando Monteiro de Barros sentia do alto gótico, dissipado em suas formas diversas do horror e do terror ao longo dos séculos XX e XXI. Estar vivo é viver num mundo que foi colonizado pelos mortos e mantê-lo para outros, para os estranhos que virão depois de nós. A nossa própria experiência existencial é uma experiência de desajustamento: vamos nos tornando obsoletos e estranhos em nosso próprio mundo. O Gótico nos ensina a lidar com essa anacronia profunda, a enfrentar os fantasmas até que nossos melhores amigos sejam os fantasmas, até que nós mesmos vejamos os fantasmas.

Eu não creio na permanência, mas creio na força do nosso imaginário. Fernando, em algum lugar, acabou de sorrir, feliz por saber que eu, enfim, entendi.

Leiam Fernando Monteiro de Barros.

Referências

BARROS, Fernando Monteiro de. O Gótico e a vampirização da história. **Organon**, v. 35, n. 69. Porto Alegre: UFRGS, 2020, p. 1-14.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FOSTER, Michael Dylan. Haunting Modernity: Tanuki, Trains and Transformation in Japan. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (Ed.). **The Monster Theory Reader**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020, p. 330-357.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Napoleão Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**: arte e decadência de Neferite a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRAZ, Mario. **The Romantic agony**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

ROSENFELD, Anatol. **Texto / contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

O GÓTICO BRASILEIRO DE FERNANDO MONTEIRO DE BARROS

Lais Alves¹

As poéticas negativas têm oferecido profícias chaves de leitura para uma reinterpretação do cânone literário brasileiro. A partir de uma perspectiva que abrange a figuração dos aspectos negativos da experiência humana, esse conjunto de narrativas se mostra continuamente presente na literatura nacional e essencial para uma formulação estética da nação que muito difere daquela privilegiada pelas historiografia e crítica literárias hegemônicas. Dentre tais poéticas, a literatura gótica é a mais disseminada: com suas convenções temáticas e estilísticas, apresentou-se como o modo literário ideal para a representação das dimensões mais sombrias e violentas do processo de constituição da sociedade e da cultura brasileiras, como têm demonstrado diversos estudos ao longo das últimas duas décadas.

Nesse panorama, é de grande importância o trabalho de Fernando Monteiro de Barros. Em oposição à visão do Gótico no Brasil como mera influência literária estrangeira, o professor propunha a existência de uma literatura com traços marcadamente nacionais, que, investida dos princípios estéticos

¹ Lais Alves é mestrandra de Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

e narrativos do Gótico literário, trata de temas inerentes e específicos de nosso contexto sociocultural – o Gótico brasileiro. Tendo como base os estudos sociológicos – e, como pontuado por Barros (2014, 2014b), eivados de literariedade – de Gilberto Freyre, a vertente brasileira retrataria a tradição patriarcal e escravocrata do Brasil sob os signos da ruína e da melancolia. Os estudos de Barros engendraram relevantes respostas e desdobramentos (cf. FRANÇA, 2018; BELLAS, 2021), e suas ideias acerca de um Gótico genuinamente brasileiro transpassariam o âmbito da pesquisa acadêmica, indo ao encontro do público leitor. Esse seria o caso de “O Brasil gótico de Cornélio Penna: História e fantasmagoria em *A menina morta*”. Inédito até esta publicação², o texto foi elaborado como prefácio a uma nova edição do último romance corneliano, e traça um painel da literatura gótica em que *A menina morta* se insere como uma das obras paradigmáticas do Gótico brasileiro.

Para Fernando Monteiro de Barros, a ficção gótica consiste, essencialmente, no conflito entre História e tradição recalcadas de um lado, e, do outro, a modernidade. Logo no início de “O Brasil gótico de Cornélio Penna”, algumas de suas palavras sobre o desenvolvimento de uma parcela do Gótico setecentista que fazia uso de “enredo[s] trágico[s] – a ruína do patriarcalismo” (BARROS, 2022, n.p.) deixam entrever alguns elementos considerados essenciais pelo professor para a compreensão de tal literatura: a tragicidade, o ethos senhorial e aristocrático, e a alegoria da ruína. Sobre o primeiro e o segundo pontos, ecoando as concepções aristotélicas, Barros defendia que o trágico enquanto forma específica de imitação, de caráter elevado, privilegiaria a ação de personagens das classes nobre e patriarcal – por isso a primordialidade da

² O prefácio citado encontra-se ainda em fase de preparação e será publicado, em breve, pela Editora Legatus. Agradecemos ao editor Giancarlo D’Anello por ter compartilhado conosco o texto.

aristocracia para os romances góticos. O conceito benjaminiano de alegoria relacionado à ruína, por sua vez, corresponde à perspectiva moderna “de um mundo decaído e privado de valores transcendentais” (n.p.), projetando um passado arruinado em configurações tanto espaciais quanto temporais.

Em relação ao elemento sobrenatural, Fernando Monteiro de Barros sugeria que este não seria indispensável à literatura gótica, mas as ideias de assombração e fantasma apareceriam no perturbador anacronismo da poética: a permanência da tradição e da história como espectros na modernidade, um “passado que insiste em assombrar o presente, a presença fantasmagórica deste passado” (n.p.).

Outros elementos que comporiam a base da literatura gótica, ainda de acordo com as ideias do professor, seriam a artificialidade, o sublime burkiano e a melancolia. A condição de simulacro do Gótico – que se valeria das marcas da ficção literária e da falsificação, como atesta Barros (2022, n.p.) – versaria eficazmente com a estética do sublime, aventada principalmente por Edmund Burke em meados do século XVIII e fundamentada tanto na magnificência quanto no terror. Já a melancolia inerente à ficção gótica pode ser entendida a partir das ideias de Giorgio Agamben. Em um artigo intitulado “Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico brasileiro” (2020), no qual também discutiu as características da literatura gótica e a existência da vertente brasileira, o professor selecionou com acerto passagens da obra do filósofo italiano que apresentam a melancolia como uma “capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível”, visto que, ao encobrir “seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, (...) lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido” (AGAMBEN, 2007, p. 45). Em vista disso, a caracterização da tradição e da História como agentes de melancolia ajusta-se plenamente à ficção gótica, uma vez que “o objeto da

intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado” (p. 46). Como resultado, Barros proponha que, assim como a confluência de tais elementos estruturariam o Gótico literário inglês, sua implementação em nosso panorama nativista daria forma ao Gótico brasileiro.

Como exposto ao longo de “O Brasil gótico de Cornélio Penna”, a vertente gótica brasileira reeditaria o castelo – componente topográfico característico da literatura gótica britânica setecentista – no constructo da casa-grande em ruínas. Sendo a construção principal dos engenhos e das fazendas dos períodos colonial e imperial, a casa-grande surge na literatura do período republicano como o símbolo da derrocada de uma antiga aristocracia agrária em um Brasil que procurava seguir o curso da modernização nas esferas política, econômica e social. Contudo, tal esforço não daria conta de dissipar quatro séculos de violências e horrores institucionais (cf. HANSEN, 2003), e o espectro do passado reapareceria nas casas-grandes arruinadas. Seria esse o retrato gótico do país percebido não somente em *A menina morta* de Cornélio Penna, mas em textos de outros escritores, tais como os de Lúcio Cardoso e José Lins do Rego, elencados pelo professor em seu texto.

Retomamos de forma sucinta as principais ideias de Fernando Monteiro de Barros para ponderarmos sobre o conceito do Gótico brasileiro. Como afirmamos no início deste texto, consideramos os estudos do professor de enorme relevância para os campos das poéticas negativas e da literatura brasileira, uma vez que abriram caminhos para novas reflexões acerca do emprego da ficção gótica na abordagem de assuntos particulares à nossa realidade. Ainda assim, discordamos de alguns pontos propostos por Barros em relação tanto a determinadas características da obra corneliana quanto à definição do Gótico brasileiro.

A respeito do trabalho ficcional de Cornélio Penna, divergimos da assertiva de que a obra do escritor – seja *A menina morta*, sejam os demais romances – não conta com a presença do sobrenatural (cf. BARROS, 2022, n.p.). Ainda que apareça como sugestão, na maior parte dos casos, e não chegue a evoluir para um autêntico fantástico, o elemento preternatural é suscitado em inúmeras passagens da ficção corneliana, principalmente com o uso de técnicas de suspense e mistério. É frequente encontrarmos passagens que falam de “presença[s] misteriosa[s]” e “invisível[is]” a causarem arrepios nos personagens (PENNA, 1954, p. 63), de fantasmas a rondarem furtivamente por jardins (p. 64) e aparições com olhares “fosforescente[s] e morta[is]” atrás dos vidros de janelas (p. 111); ou ainda histórias sobre quartos ao fundo de corredores escuros e suas lendas aterradoras (cf. PENNA, 1998, p. 186). Em *A menina morta*, em particular, o sobrenatural é apresentado – ora em termos de hesitação ou dúvida, ora sem o apoio de qualquer outra elucidação – ao longo de toda a narrativa. Tem-se a suposta perseguição de fantasmas às mulheres escravizadas (capítulo XVI); o conto da negra sem rosto a assombrar a antiga e cruel Sinhá do Grotão (cap. XXVI); e a própria menina morta, cuja imagem, em diversos trechos, surge não mais em forma de lembranças afetuosas, mas como verdadeiro fantasma a assombrar os moradores da fazenda (vide os capítulos XI, XXI e XXVII, por exemplo) – inclusive Carlota, a irmã mais velha que viera ocupar seu lugar após sua prematura morte (capítulo XCII).

Além da questão do sobrenatural, não consideramos muito acertado o ponto de vista de Barros que conecta Carlota ao arquétipo gótico da donzela em apuros (BARROS, 2022, n.p.). Embora Cornélio Penna faça uso da focalização feminina para, em menor escala, abordar os problemas domésticos da personagem e de outras mulheres que moram na claustrofóbica casa-grande, e, em maior escala, aludir às opressões social,

econômica e política sofridas pela mulher no Brasil de meados do século XIX, suas personagens não obedecem completamente ao modelo da *damsel in distress* setecentista³. No caso de Carlota, certamente há agentes opressores e ameaçadores à moça – não somente na pessoa do *pater familias* da narrativa, o Comendador, como também nas figuras da prima Virgínia e da Condessa, sua futura sogra –, mas seus conflitos internos são gerados sobretudo pelo desajuste que ela própria sente em relação a si mesma e, de forma mais geral, à sua vida e ao seu futuro papel na Fazenda do Grotão. Em seu estudo sobre *A menina morta*, Simone Rossinetti Rufinoni oferece reflexões pertinentes sobre os motivos para a angústia de Carlota:

A poderosa empresa agrícola e o que de maligno o poder irradia transformam Carlota em mais um dos fantasmas que perambulam pela casa-grande. Mas Carlota é vítima de um peso que não é o da humilhação do favor compartilhado pelos primos protegidos. Ela assume o peso da tradição, da autoridade e dos princípios patriarciais cuja explicação lhe escapa. É vista como sucessora dos senhores e consequentemente a grande protetora e patroa, que todos devem amar e temer. De modo que o poder que passa a representar simbolicamente é responsável pelo progressivo isolamento em que vive. (RUFINONI, 2010, p. 148)

É relevante mencionar que, se Carlota inicia o romance como mais uma vítima da autoridade patriarcal do Comendador e de outros personagens que representam esse poder

³ A pesquisa de Ana Paula Araujo, atualmente em fase de conclusão, apresenta a questão das transformações da representação feminina ao longo da tradição do Gótico literário. A dicotomia entre personagens femininas virtuosas – a *donzela em apuros* – e desvirtuosas levaria, geralmente, a finais diferentes na ficção do Setecentos. No século seguinte, segundo a pesquisadora, os arquétipos evoluiriam, respectivamente, para os do *anjo da casa* e da *nova mulher*. Avançando para o século XX, muitas vezes esses papéis antagônicos combinam-se, dando origem a figuras femininas multifacetadas.

masculino e opressor, central para a sociedade brasileira do Oitocentos, ao longo do romance, ela reverte as posições de domínio: ainda solteira, recebe o controle da Fazenda do Grotão e, antes mesmo do falecimento do pai, assume, com “júbilo destrutivo” (SANTOS, 2010, p. 60), o papel que lhe permitirá destruir toda a tradição de sua família, alforriando todos os negros, interrompendo as atividades da fazenda, e se recusando a casar com o filho da Condessa.

Passemos agora para a questão mais ampla do Gótico brasileiro, conforme apresentada por Fernando Monteiro de Barros. Com efeito, o professor compunha um quadro de interessante intertextualidade entre *A menina morta* de Penna e o “Gótico walpoleano” (BARROS, 2022, n.p.), mostrando uma relação congruente entre os constructos da casa-grande e do castelo medieval. Assim, concluía Barros, “[o] Gótico literário inglês, (...) enquanto alegoria da tradição em perspectiva benjaminiana, com a presença do retorno do recalado, faz espraiar tal condição na narrativa de *A menina morta*” (n.p.) e de outros romancistas brasileiros. Porém, é precisamente este ponto que nos parece vedar a possibilidade de uma vertente gótica efetivamente brasileira, pois, ao enfatizar a ruína alegórica de uma aristocracia ora inglesa, ora brasileira, o professor parece apontar mais para uma mimetização, ou mera transposição, do Gótico em nossas letras – e nosso território – nacionais. Se, como afirmava Fernando Monteiro de Barros (2020, p. 86, grifos meus), considerarmos como pressuposto do Gótico brasileiro “a ocorrência de elementos do imaginário gótico em um cenário nativista”, permaneceremos na camada mais superficial da questão, o que arriscaria irmos ao encontro de uma resposta afirmativa para a pergunta que Júlio França (2018, p. 1101) propõe: “[p]ela força de suas convenções, o gótico não seria, pois, necessariamente, uma estrutura nar-

rativa vazia, a ser preenchida com os medos, com as angústias e os horrores de cada local e de cada momento histórico?".

No já mencionado “Lúcio Cardoso e Cornélio Penna”, Fernando Monteiro de Barros indicou caminhos alternativos para um estudo mais completo da presença do Gótico na literatura brasileira. Citando diferentes conceitos como os de transculturação – mencionado por João Pedro Bellas em seu desdobramento das ideias do professor Fernando⁴ –, literatura transplantada e antropofagia cultural, o pesquisador encerra o texto sugerindo que “o Gótico em nossa literatura pode estar no bojo de nossa vocação antropofágica brasileira” (BARROS, 2020, p. 94). No curso de nossa pesquisa, interessamo-nos em perscrutar as fontes indicadas pelo professor Fernando, e encontramos nos trabalhos de Justin D. Edwards (2016a) ideias que podem ser aplicadas ao conceito do Gótico brasileiro.

No que chama *Tropical Gothic*⁵, Edwards relaciona os tópicos do transnacionalismo, do multiculturalismo, do sincretismo e da mestiçagem⁶ como componentes para tal categoria,

4 Em seu texto sobre a possibilidade de um Gótico brasileiro, João Pedro Bellas discorre, principalmente, acerca dos influxos literários europeus não só no Brasil como também no sistema literário de toda a América Latina, utilizando as discussões de Ángel Rama e Antonio Cândido. O pesquisador levanta a hipótese de um processo recíproco de influências entre as letras europeias e nacionais, propondo que a vertente gótica brasileira seja uma associação entre os principais elementos estéticos do Gótico e os temas próprios à realidade do Brasil, posição com a qual concordamos (cf. BELLAS, 2021).

5 Todos os trechos em língua inglesa sem tradução para o português foram por nós traduzidos.

6 Em inglês, *mongrelization*. Neste ponto, Edwards preocupa-se em elucidar que não se trata de uma acepção pejorativa, significando algo não genuíno, inferior, ou um texto desviante de uma norma padrão pré-estabelecida. Pelo contrário: o termo chama atenção para “leituras problemáticas” de estudos que levam em conta o elemento da genuinidade, da norma, ou da origem. “O texto mestiço é um trabalho constituído por múltiplos textos, como todos os textos o são, mas inclui uma negociação complexa que

e defende a posição de uma estrutura estética gótica que lide com contextos sociopolíticos específicos dessa região das Américas. Além disso, o pesquisador desenvolve as metáforas do canibalismo e da tropicalização culturais, entendidos como projetos anticolonialistas ao mesmo tempo críticos e devoradores de tradições transculturais de países hegemônicos – o que foi interpretado por Fernando Monteiro de Barros, no contexto brasileiro, como uma possível “vocação antropofágica”, conforme registramos acima. Edwards (2016, p. 18) comenta que toda tentativa de compreensão do Gótico em determinada literatura deve levar em conta as “migrações e [os] deslocamentos que, em alguns casos, tenham gerado deslocamentos sociais, mudanças culturais, ideias vindas de fora e mudanças narrativas”. Acreditamos que essas considerações podem ser úteis para uma maior compreensão do Gótico brasileiro.

Tendo em vista uma concepção de Gótico que contemple as reflexões de Edwards, acreditamos que *A menina morta* não seja o melhor exemplar dessa vertente. O romance inaugural de Penna, *Fronteira*, nos parece uma opção mais proveitosa, já que o escritor fez uso dos elementos estruturais da literatura gótica – o *locus horribilis*, personagens moralmente monstruosas e o passado que retorna para assombrar o presente diegético – para tratar de temas intrinsecamente ligados ao contexto sociocultural brasileiro: o ambiente interiorano de Minas Gerais, com sua paisagem brutalmente transformada pela exploração aurífera de empresas estrangeiras, associa-se aos sentimentos de decadência e desolação do narrador-personagem e outras personagens; o hediondo legado deixado por sertanistas do período colonial brasileiro, que expulsa-

não pode ser facilmente resolvida” (EDWARDS, 2016, p. 16). Ainda segundo o autor, não caberia falar de “hibridez”, visto que implicaria “originalidade ou singularidade que apaga os caracteres mistos de todas as culturas, sugerindo que alguma cultura ‘pura’ e ‘não contaminada’ possa existir fora de uma nação, região ou lugar imaginário” (p. 16).

ram e dizimaram inúmeras populações indígenas daquela região; personagens femininas que espelham as condições da mulher no interior do Brasil, ao mesmo tempo em que expõem questões como o choque entre a religião católica oficial do país e a religiosidade popular, por exemplo.

Diversos outros tópicos podem ser selecionados e analisados para abordar a presença do Gótico brasileiro em *Frenteira*, e direcionamos nossos estudos para a construção de uma concepção mais completa de tal vertente no primeiro romance corneliano. Para nós, seria de grande importância conhecer o ponto de vista do professor Fernando Monteiro de Barros em relação às questões expostas neste e em outros textos da mesma natureza. Em vista da triste impossibilidade de tal retorno, procuramos elaborar este ensaio menos como um comentário acerca das opiniões de Barros e mais como um tributo ao trabalho primordial que ele deixa para os estudos do Gótico. Esperamos manter viva sua memória em nossas explorações no obscuro campo das poéticas negativas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BARROS, Fernando Monteiro de. A alegoria e o fantasma no Gótico brasileiro: Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. **Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC**. Rio de Janeiro: Dialogarts, v. 1, 2016, p. 2472-2482.
- _____. Brazilian Gothic: allegories of tradition in Gilberto Freyre and the Catholic novelists of the 1930s. **Athens Journal of Philology**, v. 1, issue 3, 2014, p. 209-220.
- _____. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro” em Gilberto Freyre. **Soletras**, n. 27, 2014.1, 2014b, p. 80-94.
- _____. Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico brasileiro. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. **Lúcio Cardoso: 50 anos depois**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- _____. O Gótico e a vampirização da História. **Organon**, v. 35, n. 69, 2021, p. 1-14.
- BELLAS, João Pedro. Gótico brasileiro: uma proposta de definição. **Organon**, v. 35, n. 69, 2021, p. 1-15.
- EDWARDS, Justin D. Mapping Tropical Gothic in the Americas. In: VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Tropical gothic in literature and culture**: The Americas. London and New York: Routledge, 2016a, p. 13-25.
- _____,; VASCONCELOS, Sandra Guardini. Introduction. In: **Tropical gothic in literature and culture**: The Americas. London and New York: Routledge, 2016b, p. 1-9.

FRANÇA, Júlio. “Gótico no Brasil”, “Gótico brasileiro”: o caso de *Fronteira*, de Cornélio Pena. **Anais Eletrônicos XVI Encontro ABRALIC**, 2018, p. 1097-1103.

HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 15-23.

PENNA, Cornélio. **A menina morta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. **Fronteira**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, 1953.

_____. **Repouso**. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

RUFFINONI, Simone Rossinetti. **Favor e melancolia**: estudo sobre *A Menina Morta*, de Cornélio Penna. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Criador e criatura em *A Menina Morta e Frankenstein*. **Caderno Seminal Digital**, v. 14, n. 14, 2010, p. 57-72.

O ENCONTRO NA SOMBRA, O ESPELHO: APONTAMENTOS SOBRE UM ENSAIO DE FERNANDO MONTEIRO DE BARROS

Marcus Rogerio Salgado¹

Escrever sobre um ensaio como “O decadentismo inglês e o Conde Eric Stenbock” implica, antes de mais nada, reconstituir as condições materiais de produção do texto, uma vez que foi elaborado a partir de apontamentos alinhavados para uma comunicação oral no âmbito do 7º Colóquio do Grupo de Pesquisa “Estéticas de fim de século”, realizado em novembro de 2005, no auditório da Fundação Biblioteca Nacional. O grupo, liderado pelo Prof. Dr. Luiz Edmundo Bouças Coutinho, foi dos mais ativos entre finais dos 1990 e 2010, agregando docentes e discentes das mais diversas instituições públicas de ensino superior (UFRJ, UERJ, UFF, UFJF, UFBA, UnB, UNESP, USP etc.), a partir de uma perspectiva de convergência multidisciplinar nos estudos sobre decadentismo e estéticas finisseculares. Quem se dedicar à historiografia dos grupos de pesquisa no âmbito dos estudos de literatura atuantes na primeira década do século XXI (período extremamente importante para a consolidação e para o desenvolvimento exponencializado da pós-graduação e da pesquisa científica no Brasil), necessariamente referenciará o “Estéticas de fim-de-século”, com seus

¹ Marcus Rogerio Salgado é professor adjunto na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

colóquios e publicações. Fernando Monteiro de Barros participou da maioria deles: dos seis livros que o Grupo de Pesquisa publicou, encontramos contribuições suas em quatro.

E nessa ambiência, em um dos eventos de intenso convívio e partilha do G.P. “Estéticas de fim-de-século”, Fernando se dispôs a apresentar menos uma peça crítica do que um retrato de um escritor inglês pouco conhecido, o Conde Eric Stenbock.

De pronto, chama atenção o fato de Fernando, institucionalmente vinculado à literatura brasileira (tanto pela docência como pela titulação obtida no doutorado), mover-se com desembaraço por outras literaturas e seus textos, focalizando seus esforços críticos, antes de tudo, justamente nesses pontos de interseção que a literatura nacional apresenta em relação a outras literaturas. Assim, consegue sinalizar com precisão uma linhagem de autores (Sade, Byron, Baudelaire, Walter Pater, Oscar Wilde etc.) que remonta ao romantismo *noir*, traçando um arco voltaico cujo ponto inicial é o século XVIII, estendendo-se pelo XIX e projetando-se XX adentro. E o melhor: relaciona com esse repertório internacional textos pouco conhecidos de autores brasileiros, como faz com Bilac e Alberto de Oliveira, registrando, como pesquisador atento que era, o modo como alguns de seus poemas ostentam “fortes inflexões decadentistas” (BARROS, 2006, p. 125), justamente a partir de um de seus aspectos pouco estudados (a sexualidade e suas representações plástico-poéticas).

É importante destacar o senso de *linhagem* que perpassa a escrita crítica de Fernando Monteiro de Barros. Ao mergulhar nas águas da *ocultura*, na história subterrânea das ideias ou no pântano das notas de rodapés, com a intenção de apresentar um autor pouco conhecido, ocultado ou simplesmente soterrado pela poeira do tempo, Fernando não praticava aquela historiografia de antiquário da qual Nietzsche tanto desdenhava e que grassa no campo da crítica literária, sobretudo no quintal

dos estudos históricos. Ao propor objetos pouco conhecidos, como a poesia de Victor Silva ou um estudo temático da prosa do Conde Stenbock, o que Fernando objetivava era a inserção de tais autores e textos no interior de uma linhagem e sua operacionalidade como correias de transmissão. Ou seja: uma questão de identificação e acolhida – e no interior de uma linhagem e não de uma série, em conformidade com a ideia de que entre arte e vida as fronteiras deveriam permanecer desguarnecidas, como propugnavam os autores pelos quais Fernando demonstrava interesse e que compunham a linhagem. Tal linhagem agenciaria, por sua vez, um repertório mais ou menos estável de estratégias estéticas, a que Fernando qualifica como “poética decadentista”. Tais estratégias poderiam ser subdivididas, de acordo com alcance e escopo, em amplas e específicas. Nas primeiras se encaixariam o dandismo, o esteticismo e a *flânerie* – elementos que assumem valor axiológico no programa. Na segunda estariam as estratégias especificamente estéticas, como a “teatralização de outros textos” (p. 122), a “homotextualidade” (p. 124) e a “vampirização estética” (p. 125).

Finalmente, como dito anteriormente, “O decadentismo inglês e o Conde Eric Stenbock” é menos um exercício de crítica literária do que a propositura de um retrato. O retratismo e suas tópicas têm sido constantes na literatura desde seus primórdios, desdobrando-se pela modernidade:

Considerando a experiência ocidental, a escrita literária tem desempenhado, desde a antiguidade clássica, um duplo papel no que se refere ao pensamento e à prática do retrato: seja enquanto importante repositório de um corpus doutrinal constituído por uma vasta cópia de lugares-comuns retratísticos, seja como espaço de exercício de inúmeras práticas retratísticas verbais. (RIBEIRO, 2014, p. 20)

Ao nos remeter para os domínios fronteiriços entre a escrita e seus outros, o retrato pode ser considerado a partir dos discursos críticos emitidos sobre obras plásticas reconhecidas como retratismo e da absorção de técnicas específicas do retratismo no interior da linguagem literária.

No sistema literário brasileiro do século XIX, o retratismo foi profusamente cultuado, chegando mesmo a princípio organizador das obras basilares da historiografia literária nacional, como ocorre com o *Plutarco Brasileiro* ou o *Pantheon maranhense*. A tais exemplares desse gênero de corte biográfico característico do Oitocentos, Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 34) chama de “galerias” – e trata-se de termo adequado pelas qualidades plásticas que evoca, tão afins ao retratismo. Vale lembrar que os *Parnasos* e os *Florilégios* apresentavam os textos em ordenamento por autoria, sendo antecedidos por bosquejos biográficos coordenados a partir de uma perspectiva retratística. O jornalismo do século XIX absorveu essa tendência e foi pródigo em medalhões e camafeus – como eram denominados, não sem ironia, os retratos de poderosos e celebrijades. Poderíamos falar, ainda, nos retratos falados de escravos foragidos que abundavam nos periódicos brasileiros do Oitocentos e que dariam matéria para o conto machadiano “Pai contra mãe”. Na virada do século, os medalhões ainda eram prática corrente, como faz prova uma das edições de aniversário do jornal *Cidade do Rio*, em que se destacam os retratos de jornalistas e literatos do establishment finissecular – entre os quais, o de Bilac, já então Príncipe dos Poetas. Os implementos no parque gráfico que possibilitaram o surgimento de revistas como *Kosmos* ou *Renaissance* impulsionaram mais uma vez o retratismo na prática jornalística, permitindo que a inserção de fotografias de poderosos na pauta dos periódicos se tornasse uma prática corriqueira, sem a menor dúvida propulsionada pelas novas técnicas de reprodução disponíveis.

Nesse sentido, o ensaio sobre Stenbock é tanto a propositura de um retrato como de um autorretrato. Como no olhar do

retratado se reflete o retratista (pois que em sua direção está o primeiro com os olhos voltados), revela-se no gesto de entender-se ao outro a possibilidade da autoimagem – da alteridade à intimidade, um e outro se apresentam em diferentes e sucessivas poses.

Posar é um gesto diretamente ligado à vida social do período finissecular, com seus protocolos de urbanidade e de teatralização do cotidiano. Se, por um lado, é uma forma de reafirmar o capital simbólico envolvido e investido nas tramas da sociabilidade, por outro, é a abertura para a desestabilização de categorias identitárias previamente estabelecidas e para a desorganização temporária de posições sistêmicas definidas pelo capital econômico. Expostos a uma pequena distância de observação, o enquadramento proposto no ensaio ratifica a proximidade sistêmica. Na convergência de um encaminhamento estético que necessariamente passa pela absorção orgânica da escritura finissecular de Oscar Wilde e Jean Lorrain, o ensaio-retrato é a declaração constituinte de um exemplo daquilo que Luiz Edmundo Bouças Coutinho (2006, p. 7) chamou de “pares decadentistas”, aproximados pelo gesto de passagem do anel, que coloca o círculo em movimento. Nessa duplicitade, emerge o par Anúbis e Hermanúbis, envolvidos na ação vertiginosa da Roda da Fortuna.

Escrever um retrato: entre o eu e o outro, alteridade e intimidade, aproximação e identificação. A sobreposição dos materiais densos após sucessivas pinzeladas (ou cargas de espátula) apresenta uma superfície que foge ao liso e ao homogêneo. As camadas de tinta sobrepõem-se, acumulando os materiais em uma superfície que, como dissemos, recusa-se à homogeneidade. Chegando mais perto, o que se revela entre as densas camadas acumuladas pelos materiais constituintes é nada menos que uma dobra, “uma dobra especular” (DERRIDA, 2010, p. 11). É neste ponto que se confundem, e que o eu implica no outro e vice-versa: atraídos pela “convocação de grande vínculo” (COUTINHO, 2006, p. 17), a suspensão vertiginosa da individualidade

é acionada em prol da vinculação ao que João do Rio chamava de “polimorfismo integral da vida” (BARRETO, 1909, p. X).

Assim, o retrato de Stenbock reencena uma espécie de “Ur-Retrato”, no qual todas as experiências relativas à autorrepresentação parecem encapsular-se de tal forma que o retrato a emergir na moldura resulta em um *remake* de outros retratos, contendo, virtualmente, em si, textos-tutores como *O retrato de Dorian Gray*, “O retrato oval” ou mesmo *Five o’clock*. E – por que não? – o *Autorretrato diante de um espelho convexo*, dada a maneira como se compõe o gesto voluntária e voluntariosamente buscado e rebuscado, pelo qual se confundem retratista e retratado, a suspensão vertiginosa da individualidade como forma de vinculação ao “polimorfismo integral da vida” (p. X). É por essa via que a escrita empenhada na produção de duplos e no abalo sistemático de balizas identitárias se torna a contraparte verbal dos espetáculos de fantasmagoria, resíduos urbanos de formas arcaicas de acesso ao *Doppelgänger*, de que a escrita sempre foi forma privilegiada. O ensaio é menos um retrato de Eric Stenbock do que um retrato de Fernando olhando para o Conde e encontrando a si mesmo ali refletido².

² À medida que avanço na escrita deste ensaio sobre um ensaio, do eu ao outro, de Fernando ao Conde Stenbock, tomo consciência de que este é, também, um retrato – um *death portrait*. Ora, como se sabe, uma das fixações psíquicas dos vitorianos eram justamente os *death portraits* (retratos de morte). Como ressalta Chris Woodyard, o surgimento da fotografia mexeu com a cabeça dos homens e mulheres do século XIX neste sentido: “Uma nova tecnologia que podia miraculosamente capturar a alma em uma placa de vidro cativou o público vitoriano. Foi só uma questão de tempo até que a câmera fosse usada para um último olhar aos entes queridos que partiam. O bordão de uma propaganda de um dos primeiros daguerreótipistas – ‘Segura a Sombra pois a Substância fenece’ – capturava a essência da fotografia de morte vitoriana: retratar um rosto amado que em breve será pó e cinzas, com frequência o de uma criança” (WOODYARD, 2016, p. 155). Segundo Woodyard, a prática se estendeu até o início do século XX, e encontram-se registros desse tipo de serviço fotográfico em Nova Iorque, por volta de 1910 (cf. WOODYARD, 2016, p. 155-156). No Brasil, a prática foi “trazida por fotógrafos itinerantes nas últimas décadas do século XIX” (BARBOSA, 2018, p. 134), tendo boa recepção local, a tal ponto que “sómente em meados do século XX começaram a sair de cena” (p. 134).

Referências

- BARBOSA, Paulo Roberto. **Crônicas do cinematógrafo**: escritos sobre cinema e fotografia. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- BARRETO, Paulo. [João do Rio]. **Cinematógrafo**. Porto: Char-dron, 1909.
- BARROS, Fernando Monteiro de. “O decadentismo inglês e o Conde Eric Stenbock”. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (Org.). **Dândis, estetas e sibaritas**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2006.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. “O diário de um esteta decadentista”. In: CARVALHO, Elysius de. **Five o’clock**. 2ª edição. São Paulo: Antiqua, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego**: o auto-retrato e outras ruínas. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- RIBEIRO, Eunice. O autorretrato em literatura: ilustração e ruína. In: CORAIS, Carlos (Org.). **Encontros Estúdio Um – Temas e objetos do desenho** – #8: Auto-representação. Guimarães: Escola de Arquitetura da Universidade do Minho: Estúdio Um, 2014, p. 18-35.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Primórdios da historiografia literária nacional. In: **Introdução à historiografia da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 29-40.
- WOODYARD, Chris. **The Victorian Book of the Dead**. Dayton: Kestrel, 2016.

FOTOS



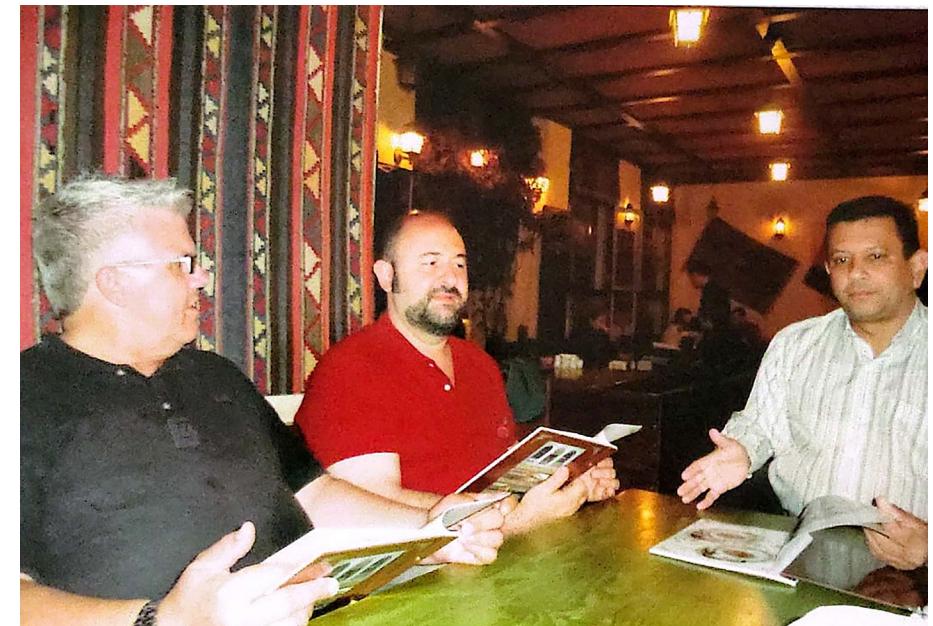
**Em Istambul, com Maria Cristina e
Paulo César**

Congresso Lit Cri '12 – pelo Dakam (Eastern Mediterranean Academic Research Center) e pela Mimar Sinan Fine Arts University.



Primeira vez que adentramos uma mesquita.





Alegria em jantar na Lapa de Istambul
com o colega e amigo Mark Macleod.



Dois dias em Paris – voltando de Istambul.

Pose vampiresca com Bloody Mary na mão a pedido de Júlio França.



Copyright © 2022

Editora ACASO CULTURAL

Conselho consultivo:

Coordenação:
Catarina Amaral
Marcela Miller
Pedro Sasse
Alexandre Ramos

Alexander Meireles da Silva (UFG)
Ananda Machado (UFRR)
André C. de Almeida Cardoso (UFF)
Anita Moraes (UFF)

Organização:
Iza Quelhas
Júlio França
Maria Cristina Ribas

Júlio França (UERJ)
Marcelo Diniz (UFRJ)
Marcio Markendorf (UFSC)
Marcio Tavares d'Amaral (UFRJ)
Paulo da Costa e Silva (UFRJ)
Silvio Renato Jorge (UFF)
Stefania Chiarelli (UFF)
Susana Kampff Lages (UFF)

Projeto gráfico e capa:
Pedro Sasse

Revisão:
Ana Paula Santos

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

Concerto a treze mãos [livro eletrônico] : uma homenagem a Fernando Monteiro de Barros Jr. / organização Iza Quelhas, Júlio França, Maria Cristina Ribas. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Acaso Cultural, 2022.
PDF.

ISBN 978-65-994968-5-1

1. Depoimentos 2. Experiência de vida
3. Homens - Biografia 4. Junior Barros, Fernando Monteiro 5. Professores - Biografia 6. Relatos pessoais I. Quelhas, Iza. II. França, Júlio. III. Ribas, Maria Cristina.

22-116271

CDD-920.71

Índices para catálogo sistemático:

1. Homens : Biografia 920.71
Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



Este livro é uma celebração à vida. Quando nos reunimos dispostos a encontrar um modo de homenagear Fernando Monteiro de Barros, desejávamos sobretudo manifestar nossa imensa gratidão por termos com ele convivido. Este singelo tributo almeja, pois, celebrar a vida de nosso querido amigo, suas ideias e os muitos modos pelos quais ele tornou nossas próprias existências melhores – mais belas, mais instigantes, mais amorosas.