

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

André Leão

JOÃO ALPHONSUS: modernismo, modernidade, animalidade

Belo Horizonte
2024

André Leão

JOÃO ALPHONSUS: modernismo, modernidade, animalidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração:
Literatura Brasileira

Linha de pesquisa:
Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora:
Profa. Dra. Claudia Campos Soares

Belo Horizonte
2024

A456.YI-j Leão, André.
João Alphonsus [manuscrito] : modernismo, modernidade, animalidade / André Leão. – 2024.
1 recurso online (265 f.) : pdf.

Orientadora: Cláudia Campos Soares.
Área de concentração: Literatura Brasileira.
Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 236-244.
Anexos: f. 245-265.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Alphonsus, João, 1901-1944. – Crítica e interpretação – Teses.
2. Modernismo (Literatura) – Minas Gerais – Teses. 3. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 4. Animais na literatura – Teses.
I. Soares, Cláudia Campos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *João Alphonsus: modernismo, modernidade, animalidade*, de autoria do Doutorando ANDRÉ LEÃO MOREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Marcia Regina Jaschke Machado - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges - UNICAMP

Prof. Dr. Domingos de Leers Guimaraens - PUC-Rio

Belo Horizonte, 14 de junho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Campos Soares, Professora do Magistério Superior**, em 17/06/2024, às 09:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ester Maciel de Oliveira Borges, Usuária Externa**, em 17/06/2024, às 10:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Regina Jaschke Machado, Professora do Magistério Superior**, em 17/06/2024, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 18/06/2024, às 10:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Domingos de Leers Guimaraens, Usuário Externo**, em 20/06/2024, às 11:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3290961** e o código CRC **9932F6A4**.

Ao meu pai-avô,
Antônio Leão Filho

AGRADECIMENTOS

À Claudia, minha querida professora e orientadora, que adotou esta ideia lá naqueles tempos em que tudo parecia difícil, nublado, impossível para mim. Percorri aqui vários sábios caminhos apontados por ela. Não vou esquecer nossas tardes de conversas, incentivos e cafês, quando nasceram muitas ideias parceiras.

A todas e a todos os mestres da Faculdade de Letras da UFMG que estiveram comigo nestes vinte anos, desde a graduação, nesta instituição que foi minha primeira casa em Belo Horizonte. Neste momento, agradeço especialmente à Constância Lima Duarte e ao Domingos Guimaraens pelas valiosas sugestões generosas na qualificação. Agradeço também especialmente à Maria Zilda Cury, à Maria Ester Maciel e à Márcia Jaschke Machado pelas ideias e sugestões ao longo de disciplinas, grupos de estudos e, agora, na defesa deste trabalho.

A todas as amigas e os amigos desta vida: livro, sorte, pensamento, teorema, novela, prosa, latifúndio, pra sempre, do bem, bossa nova, embora vocês me pareçam mesmo é carnaval. Thank you, Thaís de Sá, for helping me with the abstract. Gracias, Mariana Ruas, por ayudarme con el resumen.

Às instituições e às suas equipes que me acolheram na pesquisa: Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG, Acervo dos Escritores Mineiros, Academia Mineira de Letras e Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

Ao CEFET-MG pelo programa de incentivo e licença para capacitação. Sem essa possibilidade, este texto não seria este texto. Agradeço também a todas e a todos os colegas e amigos que venho construindo naquela segunda casa durante os últimos dez anos.

RESUMO

Este trabalho trilha dois caminhos. Primeiramente, a pesquisa busca um panorama da produção e da participação de João Alphonsus no chamado modernismo mineiro. São analisados alguns dos primeiros textos explicitamente modernistas lançados pelo autor nos periódicos ao longo da década de 1920. Ao mesmo tempo, é feita uma análise breve desses próprios veículos de imprensa como componentes da vida intelectual dos rapazes mineiros à época de nossa vanguarda, destacando-se o *Diário de Minas* e a *Novella Mineira*, bem como o trânsito desses jovens artistas por ideias e espaços da recente capital Belo Horizonte. Assim, procura-se delinear o enquadramento de João Alphonsus nesse movimento que mais impactou o início do século XX nas letras brasileiras. Um segundo caminho da tese é o da investigação da escrita da animalidade. Para tanto, promove-se uma leitura do autor de “Sardanapalo” como um artista imbuído de forte sentido de modernidade, elegendo-se o conto “O homem na sombra ou a sombra no homem” como um ponto incontornável dessa leitura. A partir dessas ideias, chega-se à escrita da animalidade, quando são analisados os maiores momentos de encontro do humano com o não-humano na obra de João Alphonsus. Procedeu-se a uma leitura de contos e de episódios dois romances de nosso autor (*Totônio Pacheco* e, principalmente, *Rola-moça*), interpretando-os a partir de ideias modernas e contemporâneas sobre animalidade.

Palavras-chave: João Alphonsus; animalidade; modernidade; modernismo mineiro; história cultural.

ABSTRACT

This work follows two paths. Firstly, we seek an overview of João Alphonsus' production and participation in the Minas Gerais modernism. In this sense, we analyze some of the first explicitly modernist texts published by the author in periodicals throughout the 1920s. At the same time, we aim to briefly analyze these press vehicles themselves as components of the intellectual life of writers from Minas Gerais at the time of our avant-garde, with emphasis on *Diário de Minas* and *Novella Mineira*, as well as the transit of these young artists between ideas and spaces in the recent capital Belo Horizonte. Thus, we pursue to outline João Alphonsus's position in this movement that most impacted the beginning of the 20th century in Brazilian literature. This dissertation's second path is to investigate the writing of animality. To this end, we promote a reading of the author of "Sardanapalo" as an artist imbued with a strong sense of modernity, choosing the short story "O homem na sombra ou a sombra no homem" as an unavoidable example. Based on these ideas, the writing of animality is explored by analyzing the major moments of encounter between the human and the non-human in João Alphonsus' work. This involves a reading of his short stories and some episodes of two novels (*Totônio Pacheco* and, primarily, *Rola-moça*), interpreting them through modern and contemporary ideas about animality.

Keywords: João Alphonsus; animality; modernity; Minas Gerais modernism; cultural history.

RESUMEN

Este trabajo sigue dos caminos. En primer lugar, la investigación busca un panorama de la producción y participación de João Alphonsus en el llamado modernismo de Minas Gerais. Se analizan algunos de sus primeros textos explícitamente modernistas en publicaciones periódicas a lo largo de la década de 1920. Al mismo tiempo, se hace un breve análisis de estos mismos vehículos periodísticos como componentes de la vida intelectual de los jóvenes de Minas Gerais de la época de nuestras vanguardias, destacándose el *Diário de Minas* y la *Novella Mineira*, así como el tránsito de estos jóvenes artistas por ideas y espacios de la reciente capital Belo Horizonte. Así, buscamos delinear el encuadre de João Alphonsus en este movimiento que más ha impactado el principio del siglo XX en la literatura brasileña. Un segundo camino de la tesis es investigar la escritura de la animalidad. Para ello, promovemos una lectura del autor de “Sardanapalo” como un artista imbuido de un fuerte sentido de modernidad, eligiendo el cuento “O homem na sombra ou a sombra no homem” como punto ineludible de esta lectura. A partir de estas ideas llegamos a la escritura de la animalidad, cuando se analizan los mayores momentos de encuentro entre lo humano y lo no-humano en la obra de João Alphonsus. Leemos cuentos y episodios de dos novelas de nuestro autor (*Totônio Pacheco* y, principalmente, *Rola-Moça*), interpretándolos a partir de ideas modernas y contemporáneas sobre la animalidad.

Palabras clave: João Alphonsus; animalidad; modernidad; modernismo de Minas Gerais; historia cultural.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AML – Academia Mineira de Letras
AEM – Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG
CN – *Contos e Novelas* (textos curtos, 1976a)
DM – *Diário de Minas* (jornal)
EN – *Eis a noite!* (contos, 1943)
GC – *Galinha Cega* (contos, 1931)
NM – *Novella Mineira* (revista)
PB – *Pesca da Baleia* (contos, 1941)
RM – *Rola-Moça* (romance, 1938; 1976b)
TP – *Totônio Pacheco* (romance, 1935; 1976c)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 JOÃO ALPHONSUS E O MODERNISMO MINEIRO	22
1.1 O tempo e o modo	22
1.2 A estreia definitiva	24
1.3 A toada modernista de “Morte Burocrata”	29
1.4 As experiências com a linguagem: um <i>continuum</i>	44
1.5 O modernismo mineiro	48
1.6 O <i>Diário de Minas</i> : pequeno grande jornal	64
1.7 Uma história ainda a ser contada	91
2 UMA ESCRITA DA MODERNIDADE	103
2.1 Ricardo Dutra (se) desencontra	108
2.2 Forma e sentidos do texto	111
2.3 <i>Ricardo se diluía</i>	127
2.4 Outros olhares sobre “O homem na sombra...”	132
2.5 O humano na sombra da modernidade	136
3 JOÃO ALPHONSUS E A ANIMALIDADE	144
3.1 Animalidade	144
3.2 Os bichos de João: leituras	145
3.3 A escrita do outro	151
3.4 A hora dos animais de João Alphonsus	155
3.5 Mansinho	157
3.6 Malhado (de <i>Rola-Moça</i>)	167
3.7 Interlúdio de <i>Rola-Moça</i>	186
3.8 A galinha (cega)	189
3.9 Sardanapalo	203
3.10 A baleia (de “A pesca da baleia”)	219
ÚLTIMAS PALAVRAS	232
REFERÊNCIAS	236
ANEXOS	245

INTRODUÇÃO

João Alphonsus é João Alphonsus: poeta, contista, romancista, cronista e crítico literário. Filho do grande poeta Alphonsus de Guimarães, nosso autor foi amigo e colega de geração de outro poeta que viria a se transformar num dos nossos maiores, ninguém menos que Carlos Drummond de Andrade. Nesse cenário, o nome do autor de “Galinha Cega” ainda reivindica atenção individual, pois está esquecido nesse concerto de outros artistas do modernismo cujas obras seguem com justiça um crescente de republicações, releituras, reanálises.

Nascido em 1901 em Conceição do Serro, hoje Conceição do Mato Dentro, João Alphonsus é o terceiro filho do “solitário de Mariana”, este que foi seu primeiro incentivador e confidente literário. Aos dezoito anos, nosso autor se muda para a capital do estado. Naquele tempo, Belo Horizonte estava em franca construção. Sua obra foi interrompida precocemente em pleno vigor literário, pois viria a falecer nesta capital aos quarenta e três anos de idade.

João Alphonsus foi escritor de potência ao longo da primeira metade do século XX, num momento conhecido como *modernismo brasileiro*, movimento que tomava corpo também em Minas Gerais na década de 20. O círculo de que fez parte ficou conhecido como o dos “rapazes mineiros”, quase todos vivendo e produzindo ininterruptamente nesta capital mineira. Os nomes, os grupos e as cidades do modernismo continuam a ser reescritos e reavaliados ainda hoje, sintoma de um movimento dinâmico que segue desconstruindo a todo tempo um cânone que se pretendia fechado.

Nosso autor não tem ganhado a devida atenção dos estudos literários, nem do mundo editorial, como fica evidenciado pela escassa republicação de sua obra. Pelo que é possível apurar, não há reedições de seus trabalhos, de forma completa, desde a década de 70, salvo a recente republicação do romance *Totônio Pacheco* (Edusp, 2019) e algumas antologias de contos¹ (publicadas há quase vinte anos!). Assim, toda a ficção que o autor publicou em vida só contou com sua última edição em 1976, pela Imago Editora, em três volumes. Injustamente, reler hoje João Alphonsus é quase uma atitude ou um privilégio de pesquisador.

Sua obra publicada compõe-se de três livros de contos: *Galinha Cega* (1931), *Pesca da Baleia* (1941), *Eis a Noite!* (1943), além de dois romances: *Totônio Pacheco* (1935) e *Rola*

¹ ALPHONSUS, J. *Contos de João Alphonsus*. 2003a; _____. *Galinha cega*, 2003b; _____. *Melhores contos de João Alphonsus*, 2001. (todas as ref. completas ao final)

Moça (1938). Olhemo-lo mais de perto e em perspectiva. A seu tempo, João Alphonsus foi também poeta, foi cronista e foi crítico literário. Seus versos e muitos de seus textos curtos permanecem ainda perdidos nas páginas da imprensa de sua época.

Embora nunca tenha organizado seus versos para publicação, foi poeta, digamos, de berço e bom poeta. Por um lado, orientado em sua própria casa pelo grande simbolista e, por outro, pelas trocas com o colega Drummond nas aventuras do verso moderno, não se pode negar o título de poeta a João Alphonsus. Segundo ele mesmo: “Quando surgiu o movimento que veio a se chamar modernista, eu era um sujeito preparado para todas as revoluções, já tendo fabricado sem alarde algumas bombas particulares” (apud. ALPHONSUS, 1976b, p. 17).

Ainda perdidos por aí, esses versos a serem reeditados num futuro, espero, virão fazer justiça ao poeta. Não nos restariam dúvidas de seu talento no cultivo desse gênero, entretanto, se ficássemos nas palavras do poeta itabirano: “Nos primeiros tempos da agitação modernista, João Alphonsus era muito ou quase que só poesia. Tinha sempre no bolso um poema, que sacava quando já nos havíamos abancado no bar noturno, e nos estendia com mão silenciosa.” (ANDRADE, 1973, p. 870). O amigo ainda aponta para o nascente prosador, atividade que João Alphonsus dividia com o verso naquele tempo, insistindo nessa nota de que nosso autor seria muito propriamente da área dos poetas:

E tão poeta ele é, que irá figurar numa agressiva *Antologia dos Quatro Poetas Mineiros* (não reconhecíamos a existência de maior número, e os quatro éramos nós mesmos),² que afinal não passou de provocação, como hoje se diz, renunciando-se à empresa por falta de verba. (ANDRADE, 1973, p. 871)

A menção à Antologia Mineira, que nunca iria se realizar, era um plano dos colegas de redação do *Diário de Minas*, incentivada largamente por Mário de Andrade e Manuel Bandeira, como se pode conferir na correspondência desses dois autores com Drummond. Segundo este último, João Alphonsus era um dos que estava com os poemas prontos. Essa homenagem ao poeta que (quase) não deixou rastros está no texto dominical do *Correio da Manhã*, em que Drummond transcreve, na coluna intitulada “O poeta”³, alguns poemas avulsos do amigo, dando-os enfim ao registro público.

² Trata-se do grupo composto por João Alphonsus, Pedro Nava, Emílio Moura e Drummond.

³ Publicado sob o título de “O poeta João Alphonsus”, em *Correio da Manhã*, 7 dez 1947. Apud ANDRADE, 1973, p. 869.

João Alphonsus foi redator (e, por um tempo, redator-chefe) do *Diário de Minas*. Nessas páginas e também nas do *Minas Gerais* e do *Folha de Minas* (dentre outras contribuições), está o testemunho de um “ensaísta literário de alto nível, com bastante intuição crítica e bem informado dos problemas da estética da literatura” (DIAS, 1965, p. 16), registra Fernando Correia Dias.

Maria Zilda Ferreira Cury também aponta para a atuação de João Alphonsus nos periódicos do grupo modernista mineiro na década de 1920. Ao constatar o protagonismo de Drummond no “Diário de Minas”, a estudiosa deixa ver o ambiente de trocas de versos entre o autor de “Galinha cega” e o grupo de escritores que publicava nos jornais. E, para tanto, cita palavras do próprio João:

Lembra-me bem. Éramos um grupo de rapazes, confabulando tavolaredondescamente (não os injuriarei com o nome, talvez esperado de boêmios...) Henrique de Resende, de visita à Cidade das árvores, - rearturizava... No bar, uma meia sombra propícia... Esquecidos que estávamos em Poeirópolis, recitamos versos em voz alta, publicamente! (João Alphonsus. “Um poema” DM 15/06/24 Apud CURY, 1998, p. 88)

Apesar do quase apagamento em nossos dias dessa produção periódica, o que ainda se sabe é que João Alphonsus ficou definitivamente conhecido como *contista*, gênero em que o autor se sentia mais à vontade: “Quer você que eu confesse, diz a sua carta-circular, os ‘momentos de plena realização intelectual’. Responderia que tais momentos estão nos meus contos, gênero que me atrai e satisfaz quase que exclusivamente” (ALPHONSUS, 1976b, p. 32). Seu conto “Galinha cega”, por exemplo, integra várias antologias e também compõe *Os cem melhores contos do século XX*, organizado por Ítalo Moriconi.

Foi também *romancista* na chamada época de ouro do romance brasileiro: os anos de 1930. Seus dois romances têm lugar na discussão que a crítica estabeleceu entre romances ditos de expressão da alteridade dos sujeitos explorados (os romances ditos *sociais* ou *proletários*, ou ainda, *revolucionários*) ou aqueles a que se atribui a expressão da crise de subjetividade humana (os *psicológicos*). A pertinência de se pensar o autor no trânsito entre esses polos de classificação pode ser examinada. Os textos de maior interesse crítico dessa época não se deixaram prender a tal binarismo artificial. O estudioso do período de 1930 Luís Bueno lê com interesse os romances de Graciliano Ramos e de outros, como João Alphonsus, problematizando essa classificação redutora.

Para o autor de *Uma história do romance de 30*, o gênero, ainda que apresente óbvia multiplicidade, pode ser o resultado consciente dos avanços modernistas da primeira hora (leia-se aqui o modernismo paulista da década de 1920), mas com um distanciamento, com certo divórcio em relação à utopia de feição alegre e nacionalista de 1922. O crítico discute esse momento da literatura brasileira como *pós-utópico*. O proclamado “romance de 30” se marcaria, em geral, por enredos, figuras e funções que deixariam ver o desencanto de um projeto possível de país que havia sido pensado heroica ou revolucionariamente, ainda que com alguma consciência do contraditório, por aqueles modernistas de vanguarda.

Ler essa década de grande publicação e difusão do romance é aceitar a difícil sistematização da heterogeneidade dessas narrativas e desses autores avessos ao movimento de “escola literária”. Comumente, ficou conhecido o embate entre os diferentes tipos de romance: o romance da seca, ou “romance de engenho”, também o romance urbano dito “proletário” e seu avesso aparente, o romance “psicológico”. Luís Bueno declara que o que resta mais visível dessa polarização é que, nos romances ditos “regionalista” e “proletário”, foram eleitos os grupos marginalizados da sociedade como um *outro* a ser figurado, discutido, encenado nessa ficção. Por sua vez, também havia os autores que buscaram estilizar o *mesmo*, levando ao romance personagens da tragédia pequeno-burguesa, equivalentes na ficção do mundo mais pragmático e próximo desses próprios autores, geralmente pertencentes às classes médias.

Bueno situa João Alphonsus como um dos pioneiros nas soluções técnicas do romance, ao fundir, no interior de sua obra, aspectos intimistas a aspectos histórico-sociais, ao tratar das conflituosas relações entre campo e cidade num momento de modernização do Brasil – mais especificamente de Minas Gerais. Segundo o crítico, o ficcionista consegue plasmar, em *Totônio Pacheco*, o outro e o mesmo: ali o outro é o campo (Montanha) e o mesmo é a cidade (os primeiros anos de Belo Horizonte). Em *Rola-Moça*, o segundo romance, acompanhamos uma narrativa de simultaneidades. Correm, a bem dizer, paralelas as histórias de Clara (moça carioca e rica, que trata sua tuberculose no sanatório do Rola-Moça), Anfrísio (bacharel em Direito, endividado e morador de uma das casas construídas no morro que se urbaniza). Cruzando essas histórias de personagens da classe média, estão uma série de vidas dos moradores da favela homônima ao romance, vidas narradas principalmente a partir da perspectiva desses dois personagens de centralidade. Nas palavras de Luís Bueno,

Pensando o romance como uma figuração simultânea do mesmo e do outro, *Rola-Moça* é quase um microcosmo das posições opostas que se constituíam em nosso ambiente literário naquele momento, na medida em que lança um olhar para o mesmo como indivíduo e para o outro como classe, corpo coletivo. (BUENO, 2002, p. 377)

O que vai nos interessar sobretudo neste trabalho é que a prosa de João Alphonsus pode ser discutida em face à problemática da representação do *outro* que se consagrou nas leituras críticas e na narrativa dos anos 30, sendo esse outro, comumente nos vários romances dessa década, o proletário, a mulher, o retirante da seca, o menino de rua. Essa ideia vem sendo analisada nas diversas obras do período, composto por um Graciliano Ramos e um Jorge Amado, para ficar só em dois nomes. Agora nos interessamos por discutir um outro *outro*, que está em *Totônio Pacheco* e em praticamente todas as obras do nosso autor. Trata-se do animal não-humano. Tanto os romances quanto os contos de João Alphonsus encaram os animais como constituintes relevantes do mundo (veremos a seguir) e em alguns contos essas vidas não-humanas estão em primeiro plano. Dessa maneira, proponho discutir neste trabalho principalmente que o autor de “Galinha cega” valoriza, à sua maneira, a representação de uma alteridade radical: o animal não-humano.

Antes disso, tracemos um panorama possível das leituras que sua obra foi angariando no decorrer desses quase cem anos. De acordo com o que se pôde apurar, foi Fernando Correia Dias o que mais sistematicamente estudou João Alphonsus. O único livro com uma leitura sobre a vida e obra do ficcionista mineiro ainda hoje é o seu *João Alphonsus: tempo e modo*, publicado em 1965. O autor tem formação sociológica e à época era professor de sociologia na UFMG. Dias efetuou uma leitura que, embora tenha atravessado esteticamente os textos de João Alphonsus, marcou-se pelo caráter mais estritamente sociológico. Seu declarado projeto inicial seria o de “realizar o estudo da história social de Belo Horizonte, através das obras de ficção que a tivessem por cenário”.

O estudioso conclui acertadamente quando afirma que sua análise “[d]o ponto de vista estrito da avaliação literária, não contém conclusões muito arrojadas”. Em suas próprias palavras, seu objetivo era “o de ilustrar, com uma obra de ficção, a realidade social de uma região e de uma época; o de mostrar que é possível realizar o estudo da evolução social de Belo Horizonte, através da literatura que tem esta cidade como cenário.” (DIAS, 1965, p. 175)

Outro trunfo inegável da obra de Dias (1965) é ter trazido textos inéditos de nosso autor, como o discurso de formatura em Direito, escrito e lido pelo orador da turma em dezembro de 1930; versos de Santa Tereza traduzidos por ele; e, não menos importante, a bibliografia

organizada pelo bibliógrafo Hélio Gravatá, até hoje a mais completa sobre João Alphonsus, constando aí as referências a seus textos publicados em periódicos e apontamentos para reunião de uma fortuna crítica que está, em sua maioria, dispersa nas páginas da época, como foi dito anteriormente. Alguns anos depois, no livro *O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica* (1971), o professor faz uma análise sociológica das ideias que se materializaram no chamado movimento modernista em Minas e destaca novamente João Alphonsus.

Com muito mais liberdade no método e com o desejo de fazer da minúcia e do caso particular uma história a se contar, a narrativa de *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*, de Humberto Werneck (1992), aponta para a participação de João Alphonsus na trama que se estabeleceu entre as redações de jornais, a literatura, a política e a construção da nossa capital. Nessa história com gosto de crônica literária, acompanhamos primeiramente os “rapazes mineiros”, iniciadores da moderna literatura de Minas. A literatura de João Alphonsus, dentro do movimento mineiro, é que investigaremos aqui em parte específica deste trabalho.

Essa importância dos nossos escritores modernos foi ressaltada também por Dutra e Cunha em sua *Biografia crítica das letras mineiras* (1956). Os autores registraram:

O balanço da primeira metade do século XX é altamente lisonjeiro para as letras mineiras. Bastaria o aparecimento de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE na poesia e de JOÃO ALPHONSUS na prosa. Não se poderá pedir que, depois desses, surjam nomes igualmente grandes, pois estamos em face do que há de pinacular em nossa literatura. (DUTRA & CUNHA, 1956. p. 121, ort. atual.)

Esse julgamento positivo e assertivo revela, talvez, o que se podia depreender naquela época como uma tendência da pequena fortuna crítica, mas as releituras não se prolongaram até nossos dias. Os contemporâneos de João Alphonsus na literatura, os mineiros Drummond e Pedro Nava junto do paulistano Mário de Andrade, não deixaram dúvidas sobre o valor da escrita em prosa e verso de nosso autor. Embora tenham sido poucos (mas extremamente qualificados), os leitores de João Alphonsus salientaram principalmente alguns aspectos estéticos da sua linguagem (como os toques de irreverência formal modernista), bem como seu “humor” sombrio, entre compaixão e mordacidade no tratamento temático, como se pode ler nas palavras de Henriqueta Lisboa em seu “Convívio Poético”. (Cf. LISBOA, 1955)

O maior número de apreciações críticas sobre a obra do autor, enfim, está perdido no seu tempo e ainda não contou com uma reorganização ou reedição, fatos que porventura pavimentariam um lugar mais arejado para João Alphonsus na história da literatura brasileira. São rodapés críticos, resenhas, notas e suplementos literários que ficaram datados, lembrando também que o único livro dedicado a nosso autor (DIAS, 1965) só contou com uma edição, a de 1965. Neste trabalho, investiguei um pouco dessas páginas esquecidas no tempo, descobrindo alguns traços daquele retrato imediato feito por seus leitores contemporâneos.

Mais recentemente, o sobrinho-neto do autor, Domingos de Leers Guimaraens, desenvolveu tese de doutorado em que traçou perfis biográfico-críticos de quatro autores relacionados por familiaridade. Em *Amanhã tudo isso será tinta: alianças de sangue e escrita entre Guimarães e Guimaraens*, de 2014, relacionam-se Bernardo Guimarães, Alphonsus de Guimaraens, João Alphonsus e Alphonsus de Guimaraens Filho, quatro gerações do nome. O estudioso defende que os laços de parentesco se manifestavam na literatura de cada um deles como alianças artísticas. Dessa forma, João Alphonsus foi lido como um autor que, dentre outras potencialidades, demonstrava “impulso de renovação, a perspicácia na observação da cena sociopolítica e a disponibilidade em preservar e divulgar a herança das gerações anteriores”. (GUIMARAENS, 2014, p. 5)

Também a professora Cilene Pereira (2011, 2013 e 2014) leu recentemente alguns contos do nosso autor, interpretando-os em seu singular “entrelaçamento entre o trágico e o lírico”, recuperando as palavras de Fernando Correia Dias. Seus trabalhos fazem parte do projeto de pesquisa (CNPq) “Minas Gerais: diálogos” e elegem nosso autor como um dos pontos de partida, destacando a ausência de estudos sobre ele e salientando também o pioneirismo de DIAS (1965) e de João Etienne Filho, que na década de 1970 organizou o volume de “Nossos Clássicos” dedicado ao autor.

Em seu texto “O dom de entender os animais (e revelar os homens): considerações sobre ‘Galinha Cega’ de João Alphonsus”, de 2013, a pesquisadora destaca, em geral, a função dos não-humanos na obra do autor e, em específico, no conto-título, como um processo que passa pela “humanização”. Nesta tese a presença dos animais na obra de João Alphonsus é encarada de outra maneira, pois procuramos dialogar com uma teoria de pensamento mais contemporâneo sobre a animalidade, que dá outros destaques para essas relações intersubjetivas entre humanos e não-humanos.

A pesquisadora Polyana Pires Gomes (2019) também leu João Alphonsus, em tese de literatura brasileira comparada, analisando nosso autor em par com Marques Rebelo no cenário modernista brasileiro. A tese comparou os contos desses dois autores, considerados consolidadores do conto moderno brasileiro, analisando-os em suas escolhas temáticas, formais e também nos efeitos da preferência pela noite do nosso autor mineiro e a preferência do contista carioca pelo dia.

Esses estudos e o Suplemento Literário de Minas Gerais dedicado a João Alphonsus, do ano de 2015, com apresentação do próprio sobrinho-neto, somadas à republicação de *Totônio Pacheco* pela Edusp em fins de 2019 são o que pudemos apurar de mais recente e importante para o legado de nosso autor.

Sobre a representação dos não-humanos na literatura, ressalto que já existe uma tradição na produção brasileira moderna. Um exemplo inegável dessa primeira metade do século XX é a cachorra Baleia, da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Essa personagem não-humana das mais conhecidas de nossa literatura é forjada como um *outro* privilegiado da narração. Essa escrita do animal está num campo de força diretamente relacionado à problemática da literatura moderna de 1930, aspecto de que tratamos neste trabalho. Registre-se que essa experimentação, que é tanto da linguagem em sentido geral, quanto da representação literária de uma alteridade, aconteceria daí a pouco e tantas vezes na obra de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector⁴.

Murilo Mendes também foi um leitor contemporâneo de João Alphonsus que o definiu acertadamente. Na fotografia biobibliográfica citada a seguir, a propósito do lançamento do livro de contos “Galinha Cega”, está esboçado o mundo ficcional de nosso autor com ajustes de enquadramento que acreditamos serem os mais afinados com seu espírito de *modernidade*. Vejamos.

João Alphonsus é um sujeito entre gordo e magro, com, possivelmente 1,70m de altura, promotor em Belo Horizonte, e, é incrível: promotor inteligente e poeta. Tenho a impressão que João Alphonsus vive numa eterna conspiração com repórteres, datilógrafas, costureiras, quase suicidas, motorneiros, garçons, gatos, boticários, e que, apesar de casado, deixa uma noiva em cada esquina. O livro dele é indiretamente um panfleto contra o espírito do século. Ele abandona o plano quinquenal, as paradas de Hitler, as correrias dos *gangesters*, os *meetings* dos sem-trabalho, os concursos de Los Angeles e **volta-se para os indivíduos que estão sendo postos à margem**, acreditando que o sentimento, anarquista como é, jamais nivelará os povos. Continua calmamente a escrever novelas em Belo Horizonte durante a revolução, que nem Beethoven compondia a Quarta sinfonia enquanto Napoleão bombardeava Viena.

⁴ Defendi, em 2011, dissertação de mestrado relacionada a esse tema, intitulada *A hora dos animais no romance de Clarice Lispector*.

Tem tempo de socorrer uma galinha que bate asas, tonta, sem enxergar – considerando que uma galinha é uma entidade biológica como outra qualquer, com seu código próprio e seus direitos. (MENDES, Murilo. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, novembro de 1932, apud. GUIMARAENS, 2014, p. 160, grifo nosso)

É com essa visão de Murilo Mendes sobre a obra em geral de João Alphonsus, mas também especificamente sobre a galinha (e os outros não-humanos) que este trabalho se afina. Esta pesquisa verificou que os animais têm força constitutiva na obra de nosso autor. Algumas críticas à sua obra apontaram para esse ponto, como demonstraremos em parte específica deste trabalho, mas essas leituras não se detiveram propriamente no assunto de modo a discuti-lo com fôlego. Verdade é que, em momentos especiais dentro do todo de sua obra, João Alphonsus deixa ver mais destacadamente a relação entre humanos e não-humanos. Em vários contos, o autor põe em cena esse encontro intersubjetivo. A narrativa se desenvolve com interesse *por* esse encontro e *a partir* dele, pondo em relevo o que esse “cara a cara” desencadeia para ambos viventes.

Assim, esta tese se compõe de três capítulos. No primeiro deles, proponho um caminho do modernismo mineiro acompanhando mais de perto a atividade literária de João Alphonsus. Nosso autor foi atuante nesse movimento, crescente ao longo da segunda década do século XX. O movimento era certamente grupal, feito por muitas vozes convergentes e, ao mesmo tempo, disperso e heterogêneo, como tudo que é humano. Nesse cenário, buscamos acompanhar o modernismo de João Alphonsus a partir de suas primeiras publicações em Belo Horizonte. O periódico *Novella Mineira* e o *Diário de Minas* serão a base da pesquisa, partindo da estreia de nosso autor com o conto “Morte Burocrata”. Dessa maneira, procuro delinear certo enquadramento de João Alphonsus ao tempo e ao espaço estéticos do movimento modernista mineiro para chegarmos à segunda discussão.

No segundo capítulo, ampliamos a discussão do modernismo mineiro e brasileiro para a ideia de *modernidade*. Essa ideia que precede o nosso modernismo e o atravessa como um todo será discutida na obra de João Alphonsus a partir do conto “O homem na sombra ou a sombra no homem”. Esse texto nos traz uma amostra potente da concepção moderna que subjaz ao mundo ficcional de nosso autor, sobretudo no que se refere à questão do descentramento do sujeito protagonista. Por esse caminho, chegamos à ideia de *animalidade*, que constituirá o terceiro e último capítulo da tese.

Nessa parte final, discutimos propriamente a escrita dos animais de João Alphonsus. Logo procedemos à análise dos maiores momentos do encontro do humano e do não-humano em sua obra, discutindo-os à luz de ideias modernas que se centram na desconstrução das pretensões antropocêntricas. Dessa maneira, esperamos ter demonstrado como nosso autor encena de diferentes modos o encontro dessas subjetividades radicais e como sua obra em prosa, misto de modernismo e modernidade, prima por celebrar os animais não-humanos como um *outro* do humano, pois lhe despertam interesse e um sem-fim de possibilidades de captura, especulação ou invenção da própria vida. Esse é o nosso ponto de chegada.

1 JOÃO ALPHONSUS E O MODERNISMO MINEIRO

1.1 O tempo e o modo

A modernidade é um conceito em discussão. Talvez por estar em contínuo, estendendo-se ao que se pode chamar de *contemporâneo*, a ideia do que seja o moderno esteja ainda mais afeita a reavaliações e revisões do que outros períodos da história das ideias. O modernismo, a complicada noção de pós-modernidade e a ideia de contemporâneo são conceitos que acendem a discussão dos próprios da modernidade, mas que também perfazem um trajeto inescapável no panorama de um mundo cujas certezas foram abaladas irremediavelmente. Nesse sentido, tanto a noção de modernidade, quanto seus intérpretes e artistas são frequentemente revisitados. É a revisão perene do conceito que talvez seja hoje sua característica mais marcante. O poeta-crítico Octavio Paz resumia essa ideia, que virou um aforismo célebre, na proposição de que estamos condenados à modernidade (PAZ, 1984). Por sua vez, provavelmente o que chamamos de contemporâneo esteja de tal modo já com feições próprias, embora indefinidas, que possamos enquadrar a noção de modernidade na ordem de uma força da tradição, uma tradição moderna.

Numa discussão dos anos 1970, Bradbury & McFarlane postulavam que a “modernidade, na acepção usual da palavra, é algo que avança com os anos, acompanhando sua velocidade, como a curva ondulação de um barco; o moderno do ano passado não é o moderno deste ano.” (1976, p. 15). E, por isso mesmo, os autores ainda afirmam que essa noção

conserva sua força graças à sua associação com um sentimento tipicamente contemporâneo: a sensação historicista de que vivemos em tempos totalmente novos, de que a história contemporânea é a fonte de nossa significação, de que somos derivados não do passado, mas da trama ou do ambiente circundante e envolvente, de que a modernidade é uma consciência nova, uma condição recente da mente humana – condição que a arte moderna explorou, vivenciou e à qual por vezes se opôs. (BRADBURY & McFARLANE, 1976, p. 16)

A discussão é demasiado ampla, tenho consciência. Modernidade e modernismo só são sinônimos quando se tocam no tempo e no espaço do nosso século XX. O interesse desta parte específica do trabalho é discutir a atuação literária do escritor João Alphonsus, participante do movimento maior de ideias ocidentais modernas no período que veio a se consagrar como modernismo. Melhor seria assumir de uma vez que, na verdade, falamos de “modernismos”,

plural, pois são complexas as manifestações, e o interesse do analista pode estar também no específico de cada modernismo. Nesse sentido, vale determinar bem, e a seu tempo, de que movimento estamos tratando.

Assim como afirma o pesquisador Ivan Marques, podemos dizer que o “modernismo [brasileiro e “universal”] é uma noção larga e imprecisa” (MARQUES, 2011, p.9). A noção de “modernidade”, tão larga e imprecisa quanto a noção anterior, pode contraditoriamente nos ajudar a pensar num fenômeno que ultrapassaria épocas específicas, continentes, países, estados, cidades, grupos e autores específicos. Enfim, seria sua “verdadeira essência esse seu caráter heterogêneo e contraditório”?

Neste capítulo, faremos o movimento entre o geral e o específico, entre o Modernismo de João Alphonsus (sentido amplo) e o percurso do autor na composição do modernismo mineiro, atravessando e dialogando com as ideias que fermentavam no Brasil do início do século XX. O modernismo, ainda que o conceito seja forjado em contradições e imprecisões, é “o maior movimento que já se verificou no Brasil no sentido de dar balanço do que é a sua realidade, com orientação eminentemente crítica, de modo a substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual.” (IGLÉSIAS, 1975, p. 13)

Nosso autor acompanha o próprio movimento das ideias gerais do mundo moderno e da cena brasileira, em específico, que fizeram com que o início do século fosse a era das ideias modernistas. João Alphonsus nasce em berço de ouro simbolista, exercita seus primeiros versos ainda marcados por essa estética finissecular⁵ e inaugura sua escrita majoritariamente moderna na primeira hora dos movimentos artísticos das nossas vanguardas. Nesse sentido, é esse João Alphonsus que se inscreve no modernismo mineiro, pois nasce junto dele, fundando-o e fundando a si mesmo como autor de estilo individual e tornando-se escritor definitivamente, o que ora nos interessa.

Nas palavras dele mesmo:

Nascido no primeiro ano do século, a minha vida pode ser lembrada tendo com pontos de referência todos os trambolhões que a humanidade vai desesperadamente

⁵ Sabemos que a questão bélica de nossos modernistas nunca foi contra o chamado Simbolismo e seus cultores. O Simbolismo é, inclusive, moderno. Entretanto, na Europa parece mais lógico pensar essa estética em continuidade naquelas manifestações heterogêneas da arte das vanguardas do início do século XX. Nesse sentido, Baudelaire poderia ser um marco inicial da modernidade. No Brasil, com suas tradições e especificidades, uma continuidade entre o simbolismo e o modernismo é menos evidente e poderia ser longamente discutida, o que escapa de nossas possibilidades neste trabalho.

aplicando a si mesma, como numa necessidade de emprestar a estes tempos, num sentido trágico, o cêntuplo da eficiência que a vida humana possuía anteriormente. Previno que não vou fazer autobiografia, (...) (“À deriva” dep. a Edgar Cavalheiro, apud ALHPONSUS, 1976b, p. 13)

Primeiramente, apresentaremos nosso autor em sua estreia em prosa. Esse momento marcaria sua participação num movimento que estava na ordem do dia nas letras mineiras, num certo sentido consciente e emancipado. Com isso, quero dizer que o filho do poeta solitário de Mariana estava a produzir em uma capital de história recente e que a essa época já congregava autores jovens. Consequentemente, teremos uma série de textos autorais, feitos individualmente, mas publicados em espaços compartilhados com outros autores, todos esses rapazes letrados vivendo em um ambiente coletivo que também discutia, em grupo, o estar no mundo contemporâneo, discussão que é uma das linhas de força modernistas.

Dessa forma, a estreia para a modernidade de João Alphonsus não se deu sob o agenciamento direto do pai na cidade oitocentista de Mariana, nem nas relações de tertúlia literária que o consagrado poeta mantinha com o Brasil letrado da época. Por sua vez, nosso autor, seu amigo Drummond e também outros que aparecerão inevitavelmente neste capítulo vão nascer nas páginas dos periódicos mineiros, nesta capital, numa história que deixa a Rua da Bahia do tamanho do mundo, sem começo nem fim.

1.2 A estreia definitiva

Começemos por aquele que nos parece o momento decisivo. O ano é o de 1922, o mesmo ano que viria a ser transformado no marco historiográfico do modernismo brasileiro, mas que, na verdade, é especificamente o do modernismo paulista. E, em Belo Horizonte, João Alphonsus, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e outros rapazes já conviviam na redação do *Diário de Minas* e faziam sua literatura em papel jornal.

Se pudéssemos dizer que João Alphonsus tem dois nascimentos para a literatura, o que ora nos interessa viria a acontecer no início da década de 1920, naquela famosa rua, no número 1.210. Nesse endereço, fez-se a publicação do conto “Morte Burocrata” no n.7 da revista belorizontina *Novella Mineira*, em março de 1922⁶.

⁶ Ao ser republicado no livro *Pesca da baleia*, de 1941, o conto passaria a se chamar “Morte Burocrática” e teria significativas alterações.

Desse periódico, que é anterior às revistas propriamente modernistas brasileiras e mineiras, temos pouca ou nenhuma informação. A sede física da publicação é o mesmo sobrado do *Diário de Minas*, mas, em geral, a *Novella Mineira* só é citada na historiografia literária brasileira para referir-se ao êxito do futuro autor de *Sentimento do mundo*, que ali publicava e obtinha seus primeiros êxitos literários. Drummond ganharia o primeiro lugar do segundo concurso lançado pela revista com seu conto “Joaquim no telhado”, publicado no número 9 do periódico, nesse mesmo ano de 1922. Não pudemos encontrar nenhuma leitura que situasse a revista no cenário da inteligência brasileira e mineira da época. Parece que essa história ainda está para ser contada.

O número 1 da *Novella Mineira* é lançado em setembro de 1921 apresentando-se como fascículo I, volume I, de uma encadernação a ser completada mensalmente. Seus diretores eram Oswaldo de Araújo e Aníbal Mattos, nomes importantes da política, das artes e da intelectualidade desta capital. O primeiro é um dos fundadores do jornal *Diário de Minas*, ex-prefeito de Belo Horizonte e também membro da Academia Mineira de Letras. O segundo foi pintor, teatrólogo e escritor, além de atuar variadamente na vida pública e artística. Direta ou indiretamente, tanto a *Novella Mineira* quanto o *Diário de Minas*⁷ farão parte da formação dos nossos autores ao longo dos anos de 1920. Embora o modernismo e as ideias de experiências com as novidades estéticas não estivessem declarados nesses periódicos no início dessa década (como veremos a seguir no caso do *DM*), eles se marcaram como o lugar dos primeiros momentos importantes dos jovens Carlos Drummond de Andrade e João Alphonsus, entre tantos outros.

No lançamento da primeira edição da *Novella*, podemos ler:

O nosso propósito, lançando a *Novella Mineira*, é contribuir fortemente por que mais se acentue, em nosso Estado, o desenvolvimento cultural do povo, já bastante lisonjeiro, tirando, ao mesmo passo, de um retraimento injustificável, nomes e produção que merecem larga notoriedade.

(...)

Sendo um dos nossos fins cooperar para a evolução da jovem intelectualidade mineira, queremos anunciar desde já que estabeleceremos no próximo número um concurso literário, ao qual poderão concorrer todos os nossos leitores”. (*NM*, fasc1, vol.1, set. 1921, p.1, ort. atual.)

⁷ Doravante, vamos nos referir muitas vezes a esses periódicos pelas siglas *NM* e *DM*.

O texto de intenção é assinado pelos editores. Pode-se ver aí expresso o desejo geral de fomento à cultura do estado de Minas, bem como o de dar vazão a uma prática literária “retraída” que se fazia entre os mineiros. Pode-se depreender, sem forçar a nota, que o periódico já estava ciente do agrupamento literário mineiro, pelo menos no campo da intenção e discussão entre os nossos jovens escritores, pois assume para si o lugar de fornecer “larga notoriedade” à injustificada ausência de publicação do que acontecia em nossas letras. Por isso, não há como não aproximar a expressão “jovem intelectualidade mineira” de nossos modernistas em formação, carentes de um veículo de divulgação de seus textos. Mesmo que se possa discutir o tamanho simbólico deste periódico, está aí encontrado um dos marcos iniciais de um percurso que se fez de oportunidades e incentivos.

A partir do segundo número da *Novella*, ficamos sabendo que a sua tiragem era de cinco mil exemplares. Uma leitura historicamente mais aprofundada poderia dar maior dimensão do lugar e da importância dessa publicação literária periódica, sobretudo no âmbito do nosso modernismo. A revista nunca foi reeditada e a fonte primária que utilizamos está no acervo da Academia Mineira de Letras.

Voltamos ao periódico por indicação feita pelo próprio João Alphonsus, no prefácio à primeira edição do livro de contos *Pesca da baleia* (1941). Nesse espaço, ele indica que “Morte Burocrata” havia sido publicado anteriormente naquela revista. O conto fora ganhador do 3º lugar de concurso organizado à época como fomento à produção de textos de nossos autores para constituir o próprio periódico. Vale apreciar suas instruções precisas:

No intuito de incentivar o gosto pelas letras, sobretudo pela prosa, pouco cultivada entre nós em relação à poesia, a “Novella” resolve abrir novo concurso nas condições do primeiro.

O concurso será, como já ficou estabelecido, para um conto nunca mais de 15 tiras de papel almaço comum, quando escrito a mão, e de 10, quando datilografado. A remessa deverá ser feita para a redação da “Novella”, rua da Bahia, 1210, até o dia 30 de março, assignado o trabalho com pseudônimo e, em envelope separado e fechado, o título do conto e o nome do autor, com a sua residência, envelope que, por sua vez, terá na parte exterior o título do conto e o pseudônimo.

Os contos versarão sobre qualquer assunto brasileiro, sendo de preferência classificados os que, vasados em boa linguagem, tenham melhor entrecho” (“Concurso de Contos da “Novella”, In: NOVELLA MINEIRA, 1922, p. 144, ort. atual.).

Interessante notar dois pontos nesse texto. Há, primeiramente, a informação da intenção de fomento à prosa mineira, num concurso que incentiva os (futuros) autores do estado de Minas Gerais e os convoca a aumentar o caudal de nossa literatura. Temos aí uma publicação em

Revista que vê, no predomínio da poesia na literatura do estado, um lugar a se cultivar com a prosa, incentivando diretamente novos trabalhos (e novos autores) com premiação para esses textos inéditos.

Segundamente, há também o interesse expresso por textos que discutam temas brasileiros, sem definir muito bem o que seria isso, mas que fosse “qualquer assunto” relativo ao país. Embora muito genérico, esse critério estipula um domínio em que só interessariam assuntos da realidade nacional. Podemos apontar o indício de que há, na intenção do periódico mineiro, o desejo de fazer coro à década que viria a ser o tempo da redescoberta do Brasil pelas artes modernas brasileiras.

João Alphonsus participa do concurso com o pseudônimo *João Serodius*. A escolha do nome com que assinar o trabalho não deixa de ter sua graça irônica. O nome é provavelmente uma adaptação latinizada do verbete “serôdio”, um adjetivo, datado do século XIII, que significa, primeiramente, aquilo que ocorre fora do tempo. Também aquilo que “aparece fora da estação própria (diz-se de planta, flor, fruto); serotino, serôtino”, ou ainda, por expansão de sentido, aquilo que, ao se tornar antigo, está ultrapassado. (HOUAISS online). A opção pela forma latinizada “serodius” faz rima com seu segundo nome próprio, Alphonsus, herança direta do pai. Também é irônica a ideia de um jovem autor estreante chamar-se a si mesmo de obsoleto, aquele que já estaria substituído pela novidade. Ao debutar, nosso autor estaria pagando com matéria irônica seu tributo à tradição?

A admiração pelo pai sempre foi registrada pelo filho. Ela se confunde com o próprio amor de nosso autor pela literatura. Vale discutir que sua escrita literária passaria por uma inflexão a partir da década de 1920, já que Alphonsus de Guimaraens morre em 1921. O filho já está em Belo Horizonte e tem notícia do passamento paterno por correspondência. Então é nesse sentido que pensamos em suas palavras nesse momento intervalar: “Com a morte daquele que se tornara o meu companheiro mais velho, tão cheio de animação e de boa vontade para com o filho, me faltou de repente todo o entusiasmo para as letras. Senti-me no vácuo, sem a sua assistência.” (ALPHONSUS, 1976b, p. 16)

Curiosamente, João Alphonsus indicava, na “Nota cronológica” de abertura do livro *Pesca da baleia*, que não ganhara classificação no concurso da *Novella Mineira*. Estas são suas palavras:

Honestamente, depois de decidido o concurso em que não fora contemplado, revelei-me autor de “Morte Burocrata”, que era o título do trabalho então. A comissão composta de Mário de Lima, Carlos Góis e Anibal M. Machado, resolveu dar-me 3º. Lugar, como menção especial, publicando o escrito. Modifiquei-lhe alguns pontos, mais tarde.” (ALPHONSUS, 1976a, p. 80)

Em consulta à fonte primária, podemos ver, junto ao título deste conto que abre a revista, a informação “Conto classificado no 3º. lugar no concurso da ‘Novella’” (Cf. Anexo I). No número anterior da Revista, inclusive, temos explícita esta informação, o que contrasta com a “Nota” de nosso autor. Ele tanto fora classificado, quanto a informação de que participara do concurso e também seu lugar na classificação ficaram explícitos na publicação de março de 1922.

A “Novella” espera dar o resultado do concurso em seu número de fevereiro próximo, dando publicidade aos contos classificados nos três primeiros lugares e aos outros que, a seu juízo, sem a declaração de que tenham figurado no concurso, julgue merecedores das honras da publicidade. (“Concurso de Contos da “Novella”, In: NOVELLA MINEIRA, 1922, p. 144, ort. atual.)

Rui Mourão ajuda a historicizar a trajetória da prosa de nosso autor. Em seu texto “A ficção modernista de Minas”, o estudioso aponta que o trabalho narrativo mais antigo de João Alphonsus é mesmo o conto “Morte Burocrata”. Essa datação de “estreia” diz respeito ao seu trabalho em prosa de feição modernista, já que assim ficava de fora a publicação do adolescente em Mariana, que escreveu o conto indigenista “Guaraci”.⁸ Também fica de lado todo seu trabalho poético, prática que esteve diretamente relacionada ao seu percurso formativo como autor moderno, como veremos melhor noutra parte.

Segundo Mourão (1975),

A obra de João Alphonsus, que vinha aparecendo desde 22, mas cuja publicação em livro só teria lugar no decênio seguinte, se apresenta como um somatório das muitas experiências que ia produzir o ficcionismo mineiro, daí para a frente. Com isso, não pretendemos dizer que ele tenha sido uma influência a marcar o período – o que seria inteiramente falso – mas apenas chamar a atenção para o fato de que a riqueza complexa de sua sensibilidade talvez desde o início significasse uma intuição dos vários caminhos que passariam a ser percorridos. (MOURÃO, 1975, p. 197)

⁸ Nas palavras do autor: “Lembro as minhas primeiras veleidades de prosador, pelos dezesseis anos: um conto indianista “Guaraci” que meu pai mandou para um jornal efêmero de Belo Horizonte, – e que o jornal publicou uma nota sobre o autor, filho de quem era. Isso aconteceu algumas vezes (...)” (“À deriva” apud ALPHONSUS, 1976c, p. 14)

Essa “intuição” de nosso autor quanto às ideias do futuro imediato das letras mineiras e brasileiras deve ganhar atenção neste trabalho. Um João Alphonsus conscientemente moderno se deixa ver em partes de sua obra em verso, nas ideias de crítica literária (matéria parcial de que dispomos) e também plenamente em sua prosa ficcional. Coloquemos em análise o conto “Morte Burocrata”, de 1922, revisto como “Morte Burocrática”, em 1941, numa segunda versão ampliada e modificada significativamente. Concordo com o pesquisador Ivan Marques (2011) quando diz que a peça “está à altura das páginas mais satíricas do modernismo” (p. 162), embora eu saiba também que este era o primeiro momento de nosso autor e que seus recursos de linguagem ainda iriam crescer a partir de então.

1.3 A toada modernista de “Morte Burocrata”

Na peça inaugural em prosa de João Alphonsus para a modernidade, encontramos uma situação irônica, em que se tematiza a literatura em relação direta com o aparelho burocrático. O tom essencial do conto é o humor, característica do estreado que será levada a toda a sua obra em prosa posterior. Ali conhecemos um pequeno mundo de relações do Sr. Severiano Castanheira⁹, “chefe da seção do Imposto sobre a Literatura”, numa história que se conta no intervalo entre a súbita enfermidade, o padecimento e a morte desse personagem.

A morte aparece como primeira personagem do autor nesse texto moderno. Assim como o humor, essa noção do trágico da vida o acompanhará por toda obra. A fatalidade opera nesse conto com feições, de certa forma, burocráticas. Ela marca no relógio de ponto o fim da carreira do chefe e sinaliza sua pronta substituição. Também resolve uma situação matrimonial em aberto na família. Vejamos.

O Sr. Severiano Castanheira, há uns dias, havia se sentido mal e fora para casa mais cedo, ficando sob os cuidados da família. Então, diariamente, Sr. Madeira começa a ir à casa do chefe depois do expediente. A cena inicial é um diálogo entre um “boêmio elegante”, chamado Carlos Armando, e o Sr. Madeira, quando esse comenta sobre amenidades circunstanciais como a noite, o tempo, a cidade. Como resposta, o interlocutor “dá de ombros” para esses assuntos, pois “pouco importava a cidade ao Sr. Madeira...”. Carlos Armando aparece como o primeiro personagem do conto. É dele a pergunta vaga que inicia a narrativa,

⁹ Severiano Castanheiro, na primeira versão, na *Novella Mineira* de 1922.

como que para puxar assunto com o interlocutor Sr. Madeira: “– Que noite triste!... O sr. não está achando?” (CN, p. 91), mas esse personagem-observador não participa efetivamente da intriga da narrativa, que se centrará em um retrospecto da vida na seção burocrática e que configuram as quatro partes nucleares do conto. Na última parte do conto, então será retomado esse assunto prosaico inicial, observado “descompromissadamente” pelo boêmio elegante, que parece não ter ciência do que acontece dentro da casa.

O conto é essencialmente narrado em terceira pessoa, mas por pouco não podemos dizer que Carlos Armando é o narrador irônico e onisciente que nos mostra, desde o alpendre, as situações tragicômicas de dentro daquela seção ou daquela casa. Ele é um personagem secundário, mas que foi deixado na moldura dessa narrativa curta, talvez pelas próprias condições pactuadas no concurso, mas que poderia desenvolver-se em intromissões narrativas e outras peripécias, tais como veremos em “O homem na sombra ou a sombra no homem”, um conto posterior.

Mesmo que num retrato parcial, em “Morte Burocrata”, ficamos sabendo que essas visitas regulares do Sr. Madeira ao chefe podiam ser motivadas principalmente por interesse no cargo administrativo desse seu superior. O Sr. Madeira não era dado aos afetos, como está sugerido no seu epíteto irônico. É tragicômico pensar no afeto atento e inesperado que surge do subordinado ao seu imediato na seção.

Era o quarto dia da doença. A agonia começara, penosa e lenta. As visitas amigas, convencidas de que aquilo ia durar muito, haviam desaparecido, à espera do velório e do enterro. Só o sr. Madeira continuava a vir à noite e ficava no alpendre até altas horas, taciturnamente. Dizia-se na repartição que ele seria o futuro chefe. Um desafeto implacável que tinha na Seção publicava que aquela assiduidade era devida à ânsia de ver aberta a vaga! (CN, p. 93)¹⁰

Pode-se dizer que esse conto investido de piada prenuncia certa escrita do movimento modernista em Minas, e se configura como marca autoral de João Alphonsus: trata-se de um conto da vida burocrática, cuja trama se dá entre personagens da “Seção do Imposto sobre a Literatura”. A vida burocrática ficcionalizada nesse texto se confunde com a própria vida da Belo Horizonte em seus primeiros anos, pois nossa intelectualidade geralmente se empregava nas seções administrativas do aparelho público e nas redações de jornais.

¹⁰ Usarei a versão do conto publicada na 3ª ed. de *Contos e Novelas* para transcrição, sempre que coincidir com a versão original, que pode ser conferida no Anexo I.

O *topos* dessa peça é também um certo rebaixamento da matéria literária narrada, pois, longe dos temas grandes e sublimes, retira seu motivo do próprio cotidiano. Logo, o texto literário não deixa de ser um trabalho de arte jocosos com lastro na própria realidade da vida dos nossos modernistas.

O Sr. Castanheira é o chefe da seção governamental responsável por um imposto inusitado, o da taxa sobre a atividade literária, que fora “ultimamente criado em vista dos fabulosos proventos que começavam de auferir, em Minas, prosadores e poetas” (ALPHONSUS, 1976a, p. 91)

A narrativa está assentada num momento da vida em sociedade nesta capital. O que se pode depreender daí é que havia, pelo menos, o prenúncio de um novo movimento nas letras mineiras. Já que faz sentido um autor “inventar” literariamente, num conto mineiro, um imposto sobre a literatura, é porque podemos antever que havia número significativo de pessoas em pensamento de executar ou em real atividade literária. Também se pode pensar que o assunto de se fazer literatura é um verdadeiro “assunto brasileiro”, entrando em acordo com as regras do concurso, e que isso fazia sentido nas letras belorizontinas do início daquela década de 1920.

Voltando ao conto, o chefe Sr. Castanheira

Tinha que dar o seu parecer sobre inúmeros requerimentos, todos de vates que pediam isenção do novo tributo. Entregou-se animadamente ao trabalho: lia o pedido, o atestado de pobreza passado pelo Juiz de Direito, a informação do Coletor das Rendas e a opinião do escriturário da Seção. Dava depois o seu parecer ou punha simplesmente o “visto”.

Mas os requerimentos eram muitos e começou a sentir-se lasso. (CN, p. 91-92)

Perceba-se a polissemia. Por ironia, a narrativa nos diz que, já que muitos vates pediam isenção da taxa, haveria um certo número de sujeitos em atividade literária no círculo belorizontino e mineiro e tais autores não tirariam nenhum provento desse ofício desvalorizado? Ou ainda, pela situação fundada na “graça e pilhéria” de existirem “muitos vates”, “fabulosos proventos” e “inúmeros requerimentos” naquela roda social, de uma Belo Horizonte ainda provinciana e em estabelecimento de sua vida cultural, haveria aí uma zombaria com a ainda baixa presença de literatura (e arte) no cenário mineiro, dando voz a um desejo por fazê-la(s)? Ambas as possibilidades trazem um sentido de orientação chistosa para o assunto escolhido como o pano de fundo de realidade nacional (*topos* estabelecido pelo concurso literário) em que

se movem as personagens e cujo sustento é a atividade burocrática. Fato é que essa era a realidade dos intelectuais do tempo e do lugar.

O conto, entretanto, não é só isso. Encaixam-se duas histórias que vão se revelando rapidamente. Enquanto Sr. Madeira vela “taciturnamente” e à distância no alpendre a agonia do Sr. Castanheira, dentro da casa acontece outra situação. Dora, apelido de Doralice (Didice, apelido de Eurydice, na versão de 1922), é a filha do viúvo Sr. Castanheira e está assistindo com seus cuidados o pai acamado. Chama o primeiro médico, o qual deixa o estado do doente em suspenso, pois “examinou, inquiriu, receitou e foi-se embora com palavras dúbias, enigmáticas”.

Dora deixa então escapar o desejo de chamar o Dr. Fernando Amendoeiro para reexaminar o pai, “o melhor médico, para ela, pelo muito amor que lhe tinha”. Esse é o estopim para a segunda história. O jovem médico, apesar de ciente do inescapável da morte do “sogro”, diz à namorada que os remédios estavam certos e que tudo iria melhorar.

Na versão revista para o livro de contos, vemos expandida essa situação: “A moça abandonara as lágrimas e se entregava a um sonho romântico: diria ao velho que fora o seu amor, chamado à última hora, quem o curara; e ele finalmente consentiria no casamento.” (ALPHONSUS, 1976a, p. 78). Voltando sozinho ao leito em que agonizava o futuro sogro, o médico é confundido com a filha e lhe é revelado um último segredo. Imaginando dirigir-se a ela, o pai diz ao próprio médico: “- Não se cases com ele... Escuta... o pai dele... Na Secretaria”.

Ao proferir essas últimas palavras, morre o pai. O jovem doutor se dirige à namorada, para explicar o que se passou ali dentro do quarto do enfermo, e então lhe diz que pedira ao seu pai (e conseguira!) que ele consentisse com o casamento. Após o abraço emocionado dos noivos, o namorado lhe anuncia, tragicômico: “- Mas... morreu...”. Nesse sentido, o narrador nos leva para outro ambiente e é uma trama de espertezas que vai continuar do lado de fora da casa paterna.

Imediatamente depois dessa cena, que poderia fechar o conto numa chave de microtragicomédia burguesa doméstica, a narração volta ao alpendre, onde o boêmio Carlos Armando enfim consegue a atenção do Sr. Madeira para suas ideias. Falam sobre o sentido do dinheiro “como a mola real da Vida!”. Nesse momento, o Sr. Madeira sorrindo pareceu adivinhar que se tornava o novo chefe da Seção do Imposto sobre a Literatura, pois morria o chefe anterior. Fim do conto.

Este texto tão curto e de assunto tão desdobrável parece que nasceu com a inspiração domada para caber nas linhas disponíveis para o espaço da publicação. Como foi dito, na republicação foram aumentados alguns pontos, mas sem que alterassem significativamente o sentido geral, nem a dupla perspectiva entre os polos do amor romântico *versus* as conveniências familiares, tampouco da questão sucessória na repartição pública e do sentido do dinheiro.

A morte burocrata do Sr. Castanheira “resolve” pendências de despacho, enganando o próprio morto: casam-se os apaixonados sem suas bençãos e seu colega subordinado sobe ao seu posto de trabalho. Tudo isso feito por meio do engodo, da fraude, do fingimento e da mentira. Sob a capa do bom humor e do chiste, há aqui também uma crítica às relações sociais num mundo governado pelo capital. A atualidade de perspectiva se mostra no sentido crítico quando se encena o dinheiro sobrepujando a vida e também quando o amor romântico é desacreditado pelo humor.

É notável a habilidade com que o contista maneja os assuntos com rapidez e concisão. A narração é feita em terceira pessoa e com discursos diretos. O conto original é dividido e numerado em seis partes, cada uma configurando uma cena ou um assunto. A progressão do discurso narrativo é bruscamente cortada entre uma parte e outra, revelando fortes traços do moderno.

Os cortes são temporais e espaciais. O presente inicial é a vigília no alpendre (parte 1) e logo a narração se desvia para o passado em que se explica a enfermidade do dono da casa e chefe da seção, até sua morte (partes 2 a 5), voltando à conversa inicial no alpendre, que é simultânea à fatalidade expressa na parte 5 (parte 6). Nesse momento, o Sr. Madeira “parecia ter adivinhado, ter sentido no ar que seria ele, indubitavelmente, o futuro chefe da Seção do Imposto sobre a Literatura, ...”. (CN, p. 95-96)

Assim se corta também a ambientação entre o quarto e o alpendre. Cortam-se os assuntos com ligeireza *cinematográfica*. É composição moderna de contiguidade e simultaneidade. Esse método de cortes abruptos do encadeamento narrativo nos dá um efeito dinâmico para o ritmo do conto, da narração e, conseqüentemente, da leitura. Na versão que foi revista para o livro *Pesca da baleia*, a numeração entre partes foi substituída por três asteriscos (***) para indicar a quebra de cada bloco narrativo. Mantendo-se as seis partes, a versão revista pelo autor, entretanto, insere uma conversa entre o boêmio Carlos Armando e o Sr. Madeira no alpendre, nos levando para fora da casa outra vez, na atual parte V. Então, a parte VI será a

somatória das partes V e VI da versão original de 1922, fazendo com que nesse mesmo último bloco a ação transcorra dentro e fora da casa do chefe da Seção, no momento de seu passamento. Registre-se que os asteriscos seriam longamente utilizados para dividir em partes o texto de outros contos da obra do autor.

Em um texto célebre, Haroldo de Campos aponta para os elementos profundos que fazem da obra *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, um marco de renovação da linguagem literária, abrindo o século XX com voz de própria dicção. A experiência poética de “radicalidade” do paulistano viria a renovar substancialmente a poesia, desviando-a do *mal da eloquência*, do cansado beletismo parnasiano.

O crítico fala da experiência oswaldiana com o verso e com a própria arte poética ao defender que o autor de *Pau-Brasil* reelabora a lírica tradicional, fazendo-a antilírica, objetiva, antiilusória. Tais efeitos seriam conseguidos por um conjunto de procedimentos que viriam a constituir a linguagem do autor ou, nas palavras de CAMPOS (1991), seus procedimentos seriam típicos da

(...) técnica de montagem –, este recurso que Oswald hauriu nos seus contatos com as artes plásticas e o cinema. Mas, justamente por se tratar de um procedimento antiilusório, de uma técnica de objetivação, é que a poesia assim resultante é objetiva. Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo. (CAMPOS, 1991, p. 17)

Leio essas palavras com cuidado para aproximá-las ao texto de João Alphonsus de que estamos tratando. Haroldo de Campos se refere conscientemente a poemas, estrofes e versos que estão fundados na história da lírica e que são repensados radicalmente na experiência de Oswald. Por sua vez, nosso autor mineiro lança sua experiência inaugural com o encadeamento e a progressão narrativa marcados por cortes rápidos na ação e interrupções cronológicas para retomar eventos passados, eu diria, *antiilusórios* no sentido também moderno de que seu conto não é um caso que se conta em voz alta, no ritmo e fluxo da respiração e do pensamento, para o deleite do ouvinte. É um caso também para os olhos, como substancialmente é o cinema.

O conto de nosso autor quebra com a ilusão representacional por montar e remontar sua ação dramática ao longo da narrativa e também por contar duas histórias simultâneas, uma dentro da outra, com *flashbacks* e passagem entre elas sem moderação do narrador com

preparos ou indicações textuais dos desvios que haverá na narrativa, tudo isso exigindo do leitor participação ativa.

Essa montagem está ainda mais clara nas duas últimas partes do conto original. A simultaneidade entre as partes V e VI está sinalizada no início de cada um dos parágrafos. A parte V começa com “Na sala de jantar” e a VI, “Fora, no alpendre”, que sinalizam a divisão espacial de cada núcleo dramático para presenciarem o mesmo evento, que é a morte do Sr. Severiano Castanheiro.

A pesquisadora Flora Süssekind (1987) analisou os impactos que as tecnologias próprias da modernidade, como a linguagem publicitária, a fotografia, o gramofone, o fonógrafo e depois o cinematógrafo, trouxeram para a vida e a arte brasileiras do fim do século XIX e início do XX. Vale o registro histórico:

Datam de 1896 as primeiras projeções do cinematógrafo no Brasil, de 1898 o aparecimento de publicação com um projeto de veiculação sistemática de propaganda ilustrada, *O Mercúrio*, de 1889 o início da divulgação dos fonógrafos Edison por aqui, de 1900 o emprego dos métodos fotoquímicos de reprodução na *Revista da Semana*, de 1907 a publicação de clichês em cores pela *Gazeta de Notícias*, inovações técnicas que se fazem acompanhar de mudanças na visão de mundo e na percepção sobretudo das populações da Capital Federal e das grandes cidades do país. (SÜSSEKIND, 1987, p. 26)

Nesse sentido, a produção literária referente ao complicado conceito (ou período histórico) denominado “pré-modernismo”, aspas da própria autora, acabava por deixar ver o rastro dessas inovações técnicas, que iam paulatinamente adentrando o dia a dia brasileiro. Destacam-se nessa série de leitura, por exemplo, os textos da coletânea “Cinematógrafo”, de João do Rio, ou os de Pedro Kilkerry. Estes últimos foram publicados no *Jornal Moderno* da Bahia, a partir de 1913, nas colunas “Quotidianas” e “Kodaks”. Segundo a pesquisadora, os textos da coletânea deixavam evidentes marcas da incorporação da técnica que já está no título - “Cinematógrafo” - no texto literário, evidenciando uma sintaxe que se ia despindo dos ornatos típicos de uma literatura recheada de artifícios retóricos e então caminhava para *flashes* de instantaneidade. Tanto esse último escritor, quanto o autor de *A alma encantadora das ruas* operaram em seus textos algo como um “desejo mimético”, e não propriamente a linguagem literária haveria de ser explorada em radicalidade. (Cf. SÜSSEKIND, 1987, p. 37; 47, etc.)

Os impactos dessas inovações técnicas e estéticas estarão visíveis nas produções da chamada primeira geração modernista, como tento esboçar aqui na leitura do conto “Morte

Burocrata”. Esse fenômeno estará ainda mais evidente a seguir, no conto “O homem na sombra...”, de João Alphonsus. Assim, como apontava a autora de *Cinematógrafo de letras*, no período denominado *modernismo* já havia passado a primeira onda de espanto com as novidades técnicas [como o cinema e a fotografia] e os textos já podiam dialogar “maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção”. (SÜSSEKIND, 1987, p. 48). Nosso autor e seu grupo belorizontino escreviam na juventude de uma cidade que nasceu junto dessas inovações e de todas as suas contradições. Belo Horizonte pôde figurar, de certa maneira, como um palco privilegiado para observações do contraditório entre tempos e valores, já que virava o centro de poder, novo e planejado, de um estado profundamente rural e conservador. O romance *Totônio Pacheco*, de nosso autor, encena e desenvolve bem essas ideias.

Nessa mesma trilha de leitura da técnica como novidade, a pesquisadora Ana Paula Rodrigues (2014) aponta para os impactos do cinema na literatura brasileira a partir do *modernismo* propriamente dito. Sua leitura panorâmica começa com o romance *Pathé-Baby* (1926), de Alcântara Machado e passa por peças específicas da obra de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Valêncio Xavier. Sua leitura em perspectiva interartes privilegia pontos dispostos na série literária brasileira ao longo do século XX, mas com ênfase a partir da década de 1920, em que as experiências de vanguarda e os grupos artísticos se constituíram visivelmente. Isso porque, em suas palavras:

A partir da época que Hauser denominou como *A era do filme*, as relações entre literatura e as outras artes pautam-se pela “espacialização do tempo”. Talvez por isso, o cinema passe a ocupar, principalmente a partir do modernismo, um lugar de destaque nas relações com a literatura. Assim como outras artes – como a pintura e a música, por exemplo – e outros domínios comunicacionais – como o cartaz e o jornal – haviam servido de fonte de pesquisa, de experimentação e de renovação para a literatura romântica e pré-modernista, também as inovações técnicas, a começar pela popularização do trem de ferro e dos automóveis, forneceram material temático e novas circunstâncias perceptivas que influenciariam, ou antes, serviriam de novo campo de exploração e de relacionamento para a arte literária. (RODRIGUES, 2014, p. 11)

Penso essas palavras em associação temporal com a revista *Novella Mineira*. Este periódico, que foi o suporte e o incentivo para concurso de contos em que nosso autor foi premiado, também estampou um longo artigo elogioso sobre a construção da Estação Ferroviária Central de Belo Horizonte. O entusiasmo que esta revista literária demonstrava em relação ao avanço técnico deixa ver a estatura do impacto das novidades modernas na vida prática e intelectual da recente Belo Horizonte. Como já foi dito, “Morte Burocrata” aborda a

própria ideia de novidade: a de que havia também um crescente de desenvolvimento do ambiente literário em Minas Gerais. Nas palavras do conto, vates e prosadores começavam a “auferir” muito dinheiro e o ofício passava a ser então taxado. E, como (quase) tudo na obra de João Alphonsus, o tratamento temático passa pelo humor irônico.

É patente também na composição de “Morte Burocrata” o recurso da simultaneidade, da “especialização do elemento temporal”, como avaliava RODRIGUES (2014) em sua leitura sobre autores do século XX. A montagem em seis partes se fez de modo a manejar o tempo com *flashbacks* e uma bifurcação espacial simultânea nas duas partes finais. Isso tudo nos parece índice de diálogo entre linguagens, em que o cinema, como novidade interessante, é aproveitado pelo autor de forma a incorporar possibilidades dessa outra arte. Dito de outra forma, as duas *cenar* finais de “Morte Burocrata” parecem dirigidas por um narrador investido de uma câmera cinematográfica, que nos leva a vê-las, conduzindo nosso olhar sem grandes arranjos verbais numa guinada na narrativa na direção dos dois espaços da casa do Sr. Castanheiro. Um olhar para dentro, um olhar para fora: o olho antes do ouvido, pois somos espectadores e leitores.

Vale também registrar a abertura de forte apelo visual dos romances de João Alphonsus, lançados na década seguinte. Os parágrafos iniciais de *Totônio Pacheco*¹¹ e de *Rola-Moça* demonstram um estilo narrativo que já se havia desprendido dos maneirismos da eloquência tradicional. São histórias que chamam o olhar do espectador para um espetáculo tragicômico, da grandeza de vidas pequenas que serão contadas a partir do plano inicial. Vejamos esses exemplos:

Hora do sol baixo e oblíquo na avenida Afonso Pena. Sorvetes, chopes, suores. Mulheres com os corpos escorregando, escorrendo dentro dos vestidos leves. Sexualidade no sol, no verde, na poeira. Preguiça. A moça que passou guiando a barata não pôde esconder um bocejo diante do sinal fechado; ia talvez para casa aniquilar-se sobre as molas de um divã púbere. Espreguiçamentos. O sol maltratava os olhos. (...) (ALPHONSUS, 1976c, p. 35)

Em frente dos olhos de Clara estava uma grande janela fechando o mundo. Lâminas estreitas de ferro mantendo losangos de vidro fosco, anunciando apenas que havia muita claridade lá fora, sem deixar ver a terra e o céu onde reinava a luz. (ALPHONSUS, 1976b, p. 41)

¹¹ Registre-se como curiosidade que o romance *Totônio Pacheco*, de João Alphonsus, foi adaptado para o cinema. Intitulado “O Predileto”, o filme foi dirigido por Roberto Palmari e lançado em 1975.

O início do romance do coronel Antônio Pacheco traça um plano que acompanha visualmente o movimento da avenida mais central de Belo Horizonte. A profusão de substantivos revela a opção da narrativa pela matéria visual, configurando uma coleção de itens banhados pela luminosidade e pelo calor, o que deixa ver as formas sexualizadas pelo olhar do narrador. Essa mirada de *voyeur* acompanha a moça que passa no carro (conhecido à época como “a barata”) e a narração parece deslocar sua câmera entre itens e cenários por puro desejo. Assim vão se sucedendo os quadros em movimento.

Por sua vez, a narrativa do sanatório do Rola Moça se inicia com a tela em frente aos olhos da primeira protagonista, Clara. A descrição é fotográfica e vai contornando o aparato que está anteposto à luz, como em um início de filme. Essa janela para o mundo, que está fechada como que já indicando a interdição, é o ponto preferível e restritivo de observação que a jovem terá para acompanhar a ação da vida ao redor, que pulsa à revelia de sua enfermidade. É um filme de que ela pouco vai participar, por sua própria condição de personagem tuberculosa.

Também nesse romance surge um dos mais famosos não-humanos do cinema, que estreou vários filmes durante as décadas de 1920 e 30. O pastor alemão “Rin-Tin-Tin” aparece na sala de um sonho de Anfrísio. O nome desse célebre ator foi alterado na história de João Alphonsus para “Retintim”, por um jogo de palavras humorístico que vale conferir no original. Não podemos nos alongar em mais essa piada típica do ficcionista de *Rola-Moça*. O sonho de Anfrísio é um desvio surrealista da narrativa, e marca para nós tanto o lugar do cinema na literatura de nosso autor, quanto o da importância dos animais nesse universo literário de João Alphonsus.

Os exemplos de recursos literários em diálogo com os “cinematográficos”, bem como as menções ao universo do cinema, são variados ao longo da obra de João Alphonsus e valeria uma leitura de maior fôlego. Embora essa não seja nossa intenção, vale ainda relacionar a ideia de cinema com a vida intelectual do primeiro modernismo mineiro. Em Belo Horizonte, o cinema já fazia parte da vida dos rapazes do Café Estrela. Na história organizada pelo estudioso Ataídes Braga, em *O fim das coisas: as salas de cinema de Belo Horizonte* (1995), ficamos sabendo que nesta capital “a primeira exibição [de cinema] se deu em 10 de junho de 1898” (BRAGA, 1995, p. 7), menos de um ano após a cidade ser fundada oficialmente, o que ocorreu em dezembro do ano anterior, e dois anos após o início oficial do cinema no Brasil, que, segundo o mesmo historiador, havia acontecido “na tarde do dia 8 de julho de 1896, em uma loja da Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro” (idem), que era a Capital Federal do Brasil.

Segundo análise feita nesse mesmo levantamento sobre o centenário das salas de cinema em Belo Horizonte, a fase da “novidade” vai desde esse nascimento junto da cidade até o final dos anos de 1930¹². Inaugurações sucessivas marcaram esse primeiro momento. Nesse sentido, a nossa primeira década modernista na literatura foi vivida intensamente com as salas de cinema já estabelecidas na vida da cidade, como um hábito. Vale registrar que, por essa pesquisa, sabemos que, em 1905, “a Cia. Cinematográfica Barruci instala-se no Teatro Soucasseeux, e já em 1906, o Teatro Paris abre suas portas para o Cinematógrafo Pathé. Daí em diante, foram quase uma centena e meia de salas de exibição que se movimentaram no tempo e no espaço.” (CUNHA & BARROS. “Apresentação” apud. BRAGA, 1995, p. 11)

Um símbolo da vida de Belo Horizonte dessa época está imortalizado nos versos de Drummond. É um monumento a esse cinema específico da Rua da Bahia, mas também a toda uma centena deles, que não estão mais aqui:

O fim das coisas

Fechado o Cinema Odeon, na Rua da Bahia.
 Fechado para sempre.
 Não é possível, minha mocidade
 fecha com ele um pouco.
 Não amadureci ainda bastante
 para aceitar a morte das coisas
 que minhas coisas são, sendo de outrem,
 e até aplaudi-la, quando for o caso.
 (Amadurecerei um dia?)
 (...) ANDRADE, 2017, p. 230)

Os versos do poeta revelam a importância desse meio de expressão para a subjetividade daqueles rapazes. Podemos facilmente estender o sentido do luto de Drummond pelo Cine Odeon e pensar que é um luto sentido igualmente pelos colegas de vida e literatura que também perdiam um cinema “Fechado para sempre”. Já se disse aqui várias vezes que, naqueles anos modernistas, vivia-se intensamente na famosa Rua da Bahia, na constelação do Café Estrela e da Livraria Alves: “Jornais, teatros, cafés, bilhares, orquestras, iam emoldurando uma sociabilidade desejada, pública, visível, contraponto da vida doméstica que se queria superar”

¹² Segundo a leitura de Braga (1995), a fase da novidade seria sucedida pela “da difusão, que cobre os anos quarenta e cinquenta, o declínio, anos sessenta e setenta, e a fase do consumo, que vem dos anos oitenta até hoje [década de 90]” (op. cit., p. 9). Arrisco afirmar que hoje, na Belo Horizonte da segunda década do século XXI, continuamos no prolongamento dessa última fase identificada, a do cinema-consumo nos shoppings, e contamos apenas com o Cine Belas Artes e com o novo Cinema do Minas Tênis Clube como cinemas “de rua”, o que hoje é sinônimo de salas de exibição de um repertório de filmes para além do cardápio hollywoodiano.

(BRAGA, 1995, p. 15). Tudo isso se configura como estrutura social dos nossos primeiros modernistas, cujo movimento foi essencialmente público e grupal.

Certo é que brotaram salas de cinemas até meados do século XX nesta capital, mas esse número crescente não é lenitivo à dor do poeta de Itabira. O afeto por um lugar é antes uma construção que se faz com uma vivência profunda do espaço e das trocas subjetivas que ali se tenham estabelecido. É de se esperar os rapazes do Café Estrela também tivessem naquela sala de projeção da Rua da Bahia um de seus lugares habituais. Nesse sentido, o poeta se faz portavoz: o *Odeon* indicia que a experiência com a sétima arte impactava os sentidos e a escrita desses jovens escritores. O eu-lírico nostálgico afirma que seu cinema dileto, embora prosaico, é transcendente. E talvez isso fosse mesmo o fim, no sentido de finalidade subjetiva, das coisas para aqueles rapazes:

Quero é o derrotado Cinema Odeon,
o miúdo, fora-de-moda Cinema Odeon.
A espera na sala de espera.
A matinê com Buck Jones, tombos, tiros, tramas.
A primeira sessão e a segunda sessão da noite.
A divina orquestra, mesmo não divina,
costumeira. O jornal da Fox. William S. Hart. (idem)

Noutro conto de João Alphonsus publicado na década de 1920 no periódico modernista de Cataguases, o tragicômico texto “Oxianureto de mercúrio”, acompanhamos referências explícitas à sétima arte¹³, mas também a técnica narrativa se aproxima à da câmera que se desloca para o *close*. Vale ver e ler um trecho:

Postado na mesa a um canto, o homem de boné exibia, na fachada torva, imensa raiva concentrada. Uma resolução perfeitamente cinematográfica de matar, ou de morrer, ninguém sabia. O garçom servia o décimo chope duplo para ele. (ALPHONSUS, 1976a, p. 33)

¹³ O médico recomenda ao coprotagonista Amâncio: “- Você pode sair. Passear de vez em quando, mesmo à noite, desde que seja sem excessos. Pode ir ao cinema. Ontem passaram uma fita impressionante de Lon Chaney. Ele morreu no fim de um modo horrível. Estraçalhado. (...)” (ALPHONSUS, 1976a, p. 39). Não é sem ironia que João Alphonsus estraga o prazer de se ver um filme, recomendando-o e adiantando a morte do protagonista ao futuro espectador e aos seus leitores. Vale pelo humor que encena o terrível *spoiler* (palavra dos nossos tempos) que um amigo faz ao outro das produções audiovisuais. Registre-se que Amâncio também luta pela vida, “cura-se” da doença e, ao narrar aos amigos sua história de superação contra a fatal úlcera sifilítica no estômago, é assassinato de forma brutal por um bêbado desiludido que está no bar. Quanto ao filme que estava no cinema à época do conto, trata-se provavelmente de *O fantasma da Ópera* (1925, dir. Rupert Julian e Edward Sedgwick), história em que Lon Chaney é Erik, o próprio fantasma.

O narrador é outra vez irônico, como é praxe em nosso autor. Um close no semblante resoluto do personagem e sua vontade “cinemática de matar ou de morrer” é moderado pela intromissão narrativa que põe em dúvida o que acabava de indicar: “ninguém sabia”. Também conciso e de cortes abruptos, esse conto poderia ser analisado de forma similar a essas primeiras experiências de João Alphonsus na década modernista. Mas, sem delongas, voltemos ao primeiro conto de nosso autor.

No mesmo passo da técnica de montagem dos parágrafos, considero também a linguagem de “Morte Burocrata” como um índice moderno de *antiilusão*. João Alphonsus já estreia com o *humorismo* que viria a ser marca de sua linguagem própria. Veja-se o uso do advérbio insólito na frase gerando efeito de humor: “Só o Sr. Madeira continuava a vir à noite e ficava no alpendre até altas horas, taciturnamente.” (CN, p. 93); e também em “Na sala de jantar, vencida pelo cansaço, Dora adormecera confiantemente, debruçada na mesa.”¹⁴ (CN, p. 94)

João Alphonsus maneja os advérbios sintática e semanticamente, conseguindo com isso efeitos de sentido de humor e estranhamento. O uso deliberado de ambos os itens acarreta uma leitura de apreciação antinatural da frase. O primeiro deles, o incomum “taciturnamente”, é uma palavra que vem da forma do adjetivo “taciturno”, o qual, se fosse usado nessa forma e junto do sujeito sintático da frase que iria qualificar, não chamaria atenção nenhuma para si: “Só o taciturno Sr. Madeira...”. A forma elaborada por nosso autor (“taciturnamente”) traz o duplo benefício de moderar tanto o sujeito humano quanto as ações que ele executa, gerando um sentido chistoso inesperado. Ou seja, O Sr. Madeira é taciturno e vem taciturno ficar, também taciturno, ao alpendre. Isso tudo reduzido sintaticamente, mas com o sentido ampliado, na forma “taciturnamente”.

O segundo exemplo traz o sentido incomum de “adormecer confiantemente”, ou ainda “adormecer confiantemente debruçada”, se considerarmos que, no original da primeira versão, não havia vírgula. Confiante estava Doralice no seu amor pelo jovem médico, esse é o sentido chistoso que adquire o advérbio no caso da sentença em questão. Não é, portanto, só a informação simplesmente sintática de que “confiante” é o ato de adormecer (debruçada na mesa). A forma pouco ou nada comum “confiantemente” também chama atenção para si, num

¹⁴ Na primeira versão do conto, publicada em 1922, não há vírgula entre o advérbio e o adjetivo do último sintagma da sentença, o que aumentaria a potência da polissemia, a meu ver. (CF. Anexo I)

caso típico da arte moderna, de que a forma adquire sentido ao interromper o fluir automatizado das ideias e dos usos de linguagem tradicionais.

O gosto de João Alphonsus em fazer humor com os advérbios se confirma na reelaboração do conto para o livro de 1941. Num dos trechos adicionais, temos a sentença “Carlos Armando, no alpendre, bocejava francamente”. Este advérbio, que significa “de maneira aberta, honesta, com franqueza, sinceridade” (HOUAISS online), é usado de forma incomum quando seu sentido incide sobre o verbo “bocejar”, ação que, pelo contrário, costuma pedir discrição. João Alphonsus faz com que seu narrador assuma constantemente uma postura irreverente.

Digna de nota é também a sequência de modalizadores e de palavras de ação que geram efeito cômico. Há deliberado jogo entre palavras. Chama-se atenção para o modo como se narra tanto quanto para a cena narrada, num efeito em que os leitores ficamos principalmente diante da linguagem. Como numa operação moderna, desfaz-se a ilusão de que a literatura descreva ou narre o real, pois ela é, antes de tudo, arte verbal. O narrador se mostra no texto, e o autor deixa ver que ele mesmo escolhe as palavras, ele monta o discurso de forma antiilusória, pois sua linguagem é sobretudo técnica. Veja-se:

“Dora surgiu à porta. O Doutor Amendoeiro levou-a, arrastou-a nervosamente para a sala, comovido, chocado.” (ALPHONSUS, 1976a, p. 95)

“Então o médico murmurou trêmulo, hesitante, contrariadíssimo:” (idem)

Já no primeiro livro de contos, *Galinha cega*, publicado em 1931 mas que reúne alguns contos escritos e publicados na década anterior, nosso autor confirma esse método de recorrente uso dos advérbios para construção de sua narrativa moderna. O humor no sentido jocoso quase sempre comparece. Vejam-se exemplos selecionados, que poderiam fornecer material para uma análise mais detida da linguagem de João Alphonsus: “Berrou arrastadamente o pregão molengo” e “Se sentia imensamente feliz o bichinho e começou a cantarolar imbecilmente, (...)” (“Galinha cega”); a primeira frase do conto “Oxianureto de mercúrio” é “O botequim era relativamente limpo e alemão”; “Tinham corrido meninamente ao sol do meio-dia, pela chácara (...)” (“Godofredo e a virgem”) e, por fim, “A dona da pensão, cinquenta e dois anos e mil aperturas, sorria para ele na meia sombra maternalmente” (“O homem na sombra ou a sombra no homem”).

Ao tratar dos primeiros anos do movimento modernista, Fernando Correia Dias deixaria registrado que o “ambiente literário de Belo Horizonte dessa época está refletido nalgumas páginas de João Alphonsus, principalmente nos contos ‘Morte Burocrática’ (escrito em 1925)¹⁵ e ‘O Homem na Sombra’(....)” (DIAS, 1965, p. 56). Interessante pensar como o espelhamento do ambiente das letras já está prenunciado neste conto que seria o primeiro de nosso autor maduro, imprimindo a ele próprio um sentido de pertencimento ao grupo, de análise das ideias de sua contemporaneidade.

Essas ideias se incorporariam num texto feito sob medida para adequar-se às instruções do concurso que pleiteava naquele momento. É inclusive com as instruções do concurso que o conto parece estabelecer um diálogo chistoso, pois o autor desenvolve um texto que graceja com o ambiente burocrático. Nesse sentido, o tema brasileiro que o conto desenvolve seria a literatura e suas instituições reguladoras. Ali estão colocados em tensão os que escrevem literatura e os que a fiscalizam e taxando-a localmente, sendo, portanto, o ambiente literário mineiro o assunto pátrio. Isso porque o segundo assunto do conto, que é o amor e seus arranjos dentro das convenções, é um assunto sem fronteiras nacionais.

Em termo específicos, não se pode afirmar que a *Novella Mineira* (tampouco o *Diário de Minas*, como se verá) seja(m) um tabloide modernista, mas afirmamos que seja notável sua importância na abertura para a renovação, para o fomento e a dinamização da vida artística local. Como indicado anteriormente, é curioso conferir que a publicação eminentemente literária veio a abrir espaço significativo para apresentar a construção do prédio da Estação Ferroviária Central de Belo Horizonte. No artigo “A nova Estação da E. F. Central em Bello Horizonte” os editores da *NM* saúdam a “magnificência” do edifício que se constrói e também anexam fotos da obra. Reproduzem a seguir artigo do jornal *Minas Geraes*, de 24 de dezembro de 1921, em que se louva a obra e se destaca a pedreira “mais bem montada deste Estado” e seu “aparelhamento moderno”. (*NM*, fasc. V, vol. I, jan. 1922, p. 145-147).

Ali o elogio do transporte e da construção é decantada com exagero, deixando o orgulho localista transbordar. Vale transcrever:

A estação de Bello Horizonte não deve temer confronto com outra qualquer do Brasil, especialmente sob o ponto de vista nacional da execução e da matéria prima empregada.

¹⁵ O crítico aponta equivocadamente o ano de escrita/publicação deste texto, como está demonstrado no Anexo I.

Si o sumptuoso da nova estação fosse ornado com as mais finas columnas de mármore de Carrara, não ofereceria em conjunto o valor esthetico e architectonico do granito burnido das pedreiras mineiras. (Ibidem, p. 147)

Para fechar essa primeira discussão, registre-se que ventos novos atravessavam os periódicos mineiros. Tanto a novidade da construção, como o fomento a novos escritores estão nos números da coleção da *Novella Mineira*.

No extenso trabalho de levantamento bibliográfico que trazem no livro *João Alphonsus: tempo e modo* (1965), Fernando Correia Dias e Hélio Gravatá indicam, equivocadamente, que o conto “Morte Burocrata” fora escrito em 1925. Talvez essa data tenha sido usada para igualá-lo à publicação de *A Revista*, ano a partir do qual outros contos seriam publicados nesse e noutros periódicos grupais, antes de fossem devidamente publicados em um livro.

1.4 As experiências com a linguagem: um *continuum*

Também podemos, para exercitar a comparação entre as primeiras e as últimas experiências com a linguagem do conto modernista, estender a análise que aqui vínhamos fazendo a um outro conto, este escrito anos depois e publicado no último livro de João Alphonsus. Trata-se do conto “A noite do Conselheiro”, publicado em *Eis a noite!* (1943). O texto leva a cabo essa série de experiências de vanguarda com a linguagem. Também continua o investimento no humor, que é um recurso explorado em toda a obra de nosso autor e, muitas vezes, tem função importante.

Vejam os o conto. O conselheiro José Inácio Gomes era um bacharel em direito “mediamente alfabetizado” que achava que os livros eram para resultados práticos. Na opinião do protagonista, após retirar dos livros a informação para os exames acadêmicos, para que os abrir novamente?

O conto começa com a descrição detalhada do ambiente de leitura do conselheiro. O narrador vai, num ritmo lento, fornecendo os detalhes do ambiente solene e propício à concentração, para, de forma irônica, arrematar com o contraste: o dono daquele lugar onde se respirava conhecimento e erudição não tinha hábitos de leitura. Na verdade, usava-os como sinal de poder legitimador da imagem social que queria para si. Passava ali horas dedicadas, embora não abrisse nenhum livro.

Ia escapando um detalhe importante: nas lombadas dos tomos havia, gravado a ouro, além de um número e de outras indicações necessárias, isto: CONSELHEIRO JOSÉ INÁCIO GOMES. Era o dono daquele ambiente. (ALPHONSUS, 1943, p. 56)

Abrir o conto com imagens opulentas, signos de status cultural (ou *capital cultural*, na leitura de Bourdieu), não é sem intenção. É um apresentar jocoso do sujeito leitor num percurso “descendente” de literatura. É certo que o Conselheiro lê eventualmente livros, mas não os adornados que estão à mostra na célebre biblioteca. Há, escondidos nas gavetas, narrativas policiais populares, com “gangsters, metralhadoras e gases venenosos”. O fim do trajeto de rebaixamento se dá na apresentação que o narrador faz da leitura predileta de José Inácio, sua “fraqueza média, comum a muita gente: a última página dos jornais”, onde se acha o noticiário escandaloso. Aqui está uma crítica à cultura das aparências. O Conselheiro tem pompa e circunstância, logo *parece* um sujeito de classe, mas não tem o gosto e o hábito da cultura clássica.

Vale dizer que a ironia, para além do tema, também está na linguagem do conto, índice moderno. A literatura moderna é, de certa forma, autorreferente. Há que se chamar a atenção para a linguagem, como uma *antiilusão* de que tratamos nos termos do conto “Morte Burocrata”. Agora, veja-se o exemplo de “A noite do Conselheiro”:

José Inácio Gomes passara dos quarenta anos. (...) Não pensem que fosse tacanho ou ridículo. Representava no mais alto grau, isto é, no grau médio, o homem comum, isto é, o homem médio, que vive perfeitamente adequado à vida, que vive até morrer. Se o conselheiro tivesse conhecimento do nosso esforço para explicá-lo, ficaria boquiaberto, e nos retrucaria simplesmente que se sentia normal; porque integrado na vida, obedecendo ao mandamento fisiológico de viver, julgar-se-ia explicado por essa obediência; o mais eram tretas de filósofos e literatos, que ele sim era um homem normal. (ALPHONSUS, 1943, p. 57)

Observemos como o ficcionista expressa o vai e vem irônico do ponto de vista narrador. Ele rearranja seguidamente os apontamentos de consideração do nosso personagem (“alto grau” e “homem comum”) com a expressão “isto é”, usada não da forma comum que se faz para esclarecer, mas para ironicamente nos levar ao verdadeiro juízo que o narrador tem de seu protagonista. Na verdade, o conselheiro era exatamente medíocre, pois representava no grau médio o homem médio. Assim se assinala, na linguagem, o modo de fazer a troça.

O uso da mesóclise em “julgar-se-ia” não deixa de ser irônico. Embora gramaticalmente adequado, está mais para a composição do efeito do risível da situação, do que para o acerto

com a sintaxe padrão, menos ainda que uma marca do estilo próprio do ficcionista, defensor de uma “língua brasileira”, como discutiremos mais adiante (Cf. Anexo VI). Na hipótese de o personagem retrucar a análise do narrador para nos dizer de si, ele se julgaria obediente à vida, o que é medíocre, e não altissonante como a impostura da linguagem sugere.

O modernismo de João Alphonsus está afeito ao movimento de “descida do tom” ao banal, ao cotidiano, ao corriqueiro, no mesmo passo que sua prosa é lugar frequente da linguagem coloquial e de experiências formais que vem aparecendo desde 1922. Para apreciar brevemente esses apontamentos, creio que nada melhor que a cena final de um desses primeiros contos, “Oxianureto de mercúrio”¹⁶:

- Minha Nossa Senhora, eu matei ele! Um médico para salvar ele! Um padre para salvar a alma dele!
 As quatro paredes tremeram com o mesmo brado de revolta:
 - Lincha! Lincha ele! Lincha o bandido! Lincha ele!
 - Mas que falta de gramática! – exclamou o sujeito de preto acordando e levantando a cabeça de cima dos clássicos, queimado com tanto barulho. (CN, p. 42)

O desfecho é exemplar no sentido de que o humor costuma estar à espreita até mesmo nas cenas mais trágicas na obra de João Alphonsus. Nesse conto, o bêbado que estava colocado à margem do conflito central no boteco “relativamente limpo e alemão” é acordado a tempo do chiste final. Ele levanta sua fronte do livro clássico para protestar contra o uso coloquial da língua, mas a narrativa não usa desse discurso com crédito positivo, senão para fazer um efeito humor entre leve e absurdo, já que é encenado o valor da voz da gramática frente a um assassinato.

Voltemos ao conto “A noite do Conselheiro”. Na cena final, o discurso indireto-livre compõe uma grande sentença, entremeada de perspectivas da narração e do personagem separadas por número incomum de vírgulas, que antes dinamiza o efeito do todo do que atende à sintaxe padrão. O conselheiro está em delírio, e vale acompanhar o uso dessas vozes na prosa literária:

Sim, Genoveva, ele tinha muito dinheiro para lhe pagar a noite, todas as noites de dedicação e de miséria, todas as noites até ao fim das coisas, a cela e o amor, a vida e a morte! Muito dinheiro na carteira, dinheiro de um troco esquecido na algibeira das calças, onde enfiou resolutamente a mão e de onde retirou algumas notas que os dedos crispados agarravam sem a menor possibilidade de solução, que depois amarfanharam como coisas que se tornassem de repente inúteis, irremediavelmente inúteis... Genoveva, onde estejas, fica sabendo que o dinheiro não é nada... Sim, conselheiro, o dinheiro não é nada!... Não é nada!? (CN, p. 168)

¹⁶ Publicado pela primeira vez como “Oxycyanureto de mercúrio”, no n. 3 da *Revista Verde*, em nov. de 1927.

É a polifonia moderna e, nesse sentido, a voz do personagem irrompe sem marcas formais de discurso-direto. O humor está onipresente. João Alphonsus prepara o terreno para o chiste quando deixa o narrador misturar-se à personagem como que distraidamente.

Nesse sentido, o narrador nos apresenta um caso preparado com elementos típicos do mistério (como os ventos, os galhos, as sombras e as janelas), mas o “susto” inesperado que tomamos é com um trecho de comicidade. Vejamos:

Os galhos continuavam a bater na janela, ora de leve, ora com força. E na vidraça, ao lugar que devia estar se aproximando do horizonte, dançavam sombras que pareciam ter som. Nada disso podia impressionar o conselheiro, combinação entre lua, árvores, vento. Mas já não se lembrava de mandar podar as sombras, isto é, os galhos que cresciam demais (...) (CN, p. 162)

Não são os fatos narrados por eles mesmos dignos de graça. É a maneira como se materializa uma correção do discurso narrativo (“mandar podar as sombras, isto é, os galhos”) que faz o efeito de sentido humorístico. É verdade que o conto tem, majoritariamente, a linguagem tradicional. Não há grandes rupturas. As experiências da modernidade estão mescladas à prosa assentada, sem chamar para si atenção muito grande. Elas compõem o argumento de que o todo da obra ficcional de João Alphonsus é literatura da modernidade.

Mesmo assim, ali estão as formas de linguagem: *dansavam*, *de-súbito*, *quasi*, *perguntara atoa*, *a-pesar-de*, *palitó*, *de-repente*. Algumas delas, como as formas *quasi* e *palitó*, parecem escolhidas por “representar melhor” o falar do português brasileiro. Discutiremos mais sobre isso em outra parte.

Todas essas formas estão empregadas na primeira edição de *Eis a noite!*, livro de contos publicado pelo autor em 1943. Também todas essas palavras foram modificadas para a forma padrão nas versões republicadas em 1965 e 1976, reunidas em *Contos e Novelas*. Ainda assim, considero que João Alphonsus tenha utilizado deliberadamente as formas experimentais das palavras no conto (que ele mesmo publicou) em seu livro derradeiro de 1943. Neste livro me baseio agora para essa listagem e não considero que essas formas linguísticas estejam assim por qualquer decisão ou (falta de) revisão editorial. Em favor do meu argumento, verifico que a forma *quasi* aparece três vezes e a forma *a-pesar-de* aparece duas vezes ao longo desta versão de que trato.

Para um panorama das experiências em prosa curta de João Alphonsus, ressaltei a leitura de seu primeiro conto “Morte Burocrata” junto de “A noite do Conselheiro”, uma de suas últimas experiências. Essa leitura está obviamente feita num roteiro para além dos marcos da historiografia brasileira, pois não é nosso interesse neste capítulo situar o autor nas supostas fases de nosso modernismo, senão discutir sua obra ao mesmo tempo que notamos recorrências de métodos, estilos e temas.

Outros críticos chamaram a atenção para a questão da *linguagem* em João Alphonsus. Pode ser pertinente pensar, nesse balanço de uma geração, que “Talvez tenha sido ele o que mais se aproximou de Mário de Andrade, neste particular. Conscientemente, queria escrever *brasileiro*.” (ETIENNE-FILHO, 1971, p. 13)

Assim, atravessamos dois contos selecionados de nosso autor e percebemos que sua escrita em prosa esteve sempre afeita, em menor ou maior grau, às experiências da modernidade. Seja no conto inaugural, seja nas últimas produções, João Alphonsus foi um autor conscientemente moderno, como procuraremos discutir melhor a partir deste momento. Nesse sentido, para uma maior apreciação do fenômeno das ideias modernas em sua escrita e sua participação no movimento, vamos proceder a outra leitura panorâmica, cujo arco possa incluí-lo em uma discussão maior.

1.5 O modernismo mineiro

No final do século XX brasileiro, afirma-se, com lastro em considerável fortuna crítica, a existência de um modernismo mineiro contemporâneo às canônicas manifestações paulistas, às vezes paralelo, outras vezes em diálogo com elas, reunido em suas contradições e na heterogeneidade de seus autores. Por sua vez, Alfredo Bosi, em seu texto canônico sobre a modernidade, falava sobre a saturação das ideias no ambiente intelectual depois da primeira guerra mundial:

No Brasil, a área em que o conflito *provinciano/citadino* se fazia sentir com mais agudeza era São Paulo. Aqui a ruptura foi possível porque só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da Nação parecia ainda uma vasta província de Parnaso. (BOSI, 1988, p. 114)

Pode-se dizer que, a partir da USP, se consolidou determinada perspectiva segundo a qual o modernismo teria sido um movimento eminentemente paulista, mas outros lugares

também tiveram o seu próprio modernismo, adequado às circunstâncias locais específicas. Assim, o arsenal que o crítico utiliza está todo fundado nas ideias paulistas. As palavras de Oswald no movimento antropofágico (o manifesto é de 1928) e em *Serafim Ponte Grande* (o livro foi publicado em 1933) são utilizadas para justificar a primazia, se não a exclusividade, do movimento nos círculos paulistas. Penso que, além de obviamente estarem em São Paulo, as ideias modernas já circulavam no Brasil e eram exploradas ou afirmadas em Minas Gerais e outros vários lugares, antes desses marcos mais padronizados na historiografia.

Essa nota mais centralizadora é também o que se pode ler em algum trabalho de Antonio Candido. Apesar de a concisão ser um valor dessa narrativa historiográfica, o crítico aponta para a ideia de que a “partir de São Paulo e do Rio de Janeiro, a renovação literária se difundiu pelo Brasil, já então país relativamente desenvolvido”. (CANDIDO, 2010, p. 96)

Por outro lado, há que se reconhecer o papel do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e de seus pesquisadores na análise e no levantamento das diversas manifestações modernistas do país. Inclusive, para um panorama do modernismo brasileiro não se podem descartar os diálogos que Mário de Andrade manteve com escritores de muitas partes do país. Um levantamento das citações e dos arquivos de João Alphonsus que estejam sob a guarda deste Instituto, por exemplo, é um trabalho que precisa ser feito, mas que escapa das possibilidades desta pesquisa.

Reconhecendo tudo isso, e apesar disso, um século depois, já há fortuna crítica acumulada suficientemente para um balanço mais complexo e em nuances do movimento moderno brasileiro. Algumas visadas são impregnadas por uma parcialidade fortemente datada. Tanto é que não pode ser sem incômodo que hoje visitamos apanhados históricos que privilegiem com maior fôlego a obra de Plínio Salgado que a de Drummond. É o caso de *O modernismo (1916-1945)* de Wilson Martins, obra em que o crítico apresenta uma primazia do autor do Integralismo Brasileiro, dando maior enfoque em sua obra como um dos “autores fundamentais” do nosso modernismo, em prejuízo à atuação do poeta de Itabira, por exemplo. (Cf. MARTINS, 1969). Seria uma visão demasiado sincrônica desse pesquisador ou apenas sua opção estético-ideológica? Também acompanhamos no ano de 2022, ano do centenário de (um dos) marcos do modernismo, significativas discussões sobre o assunto, em mais uma grande revisão.

Também não é nossa intenção fazer grande revisão historiográfica, nem tomar partido em polêmicas que não podemos investigar devidamente aqui. Estando clara a intenção que subjaz a este trabalho, vamos nos ater ao recorte de análise e às possibilidades ante assunto tão vasto. Não defenderemos a primazia de um grupo ou de um estado no movimento, na medida

que o “centenário” do modernismo, cuja data de aniversário pode estar em disputa, se encontra em comemoração no período exato da escrita desta tese. Para todos os efeitos, a “festa dos cem anos” seria certamente melhor para todas e todos não fosse também a pandemia desgovernada do Brasil nestes anos.

Isso posto, Minas Gerais, ou menos ainda, Belo Horizonte não estará, neste trabalho, ocupando o lugar de um Rio de Janeiro que venha a ser reivindicado nas releituras (relevantes, precisamos dizer) do momento. Vejamos como Carlos Eduardo Berriel, por exemplo, defendeu as ideias de Ruy Castro, quando este recoloca a importância da antiga capital do Brasil no cenário das revoluções estéticas:

Lemos agora, todavia, que os modernistas de São Paulo tiveram muito que aprender com os cariocas; conforme o livro mostra, a Semana de 1922 não teria ocorrido sem a iniciativa de cariocas como Di Cavalcanti e Ronald de Carvalho. O Rio não precisava ser modernista, pois já era moderno. (BERRIEL, 2020)

Penso que as ideias apontadas por BOSI em seu texto “Moderno e Modernista na literatura brasileira” fazem parte também do caminho do modernismo e não são, nem circunscrevem, o próprio movimento, que deve ser pensado em sua complexidade. A pesquisadora Eneida Maria de Souza, por exemplo, apontava para essa parcialidade no balanço que se fazia do movimento na década passada. Em suas palavras:

Por ocasião da publicação das reportagens relativas aos 90 anos do movimento, constatou-se ser a parcialidade das matérias semelhante à ancestral disputa entre o eixo Rio-São Paulo, sem qualquer menção aos demais lugares onde ocorreram manifestações que poderiam se aproximar da revolução modernista. (SOUZA, 2014, p. 23)

Ainda que panoramicamente, avaliemos essas ideias de um movimento artístico nacional no ponto que nos interessa. Segundo análise de Fernando Correia Dias (1975), as ideias do modernismo chegavam a Minas (e mais especificamente a Belo Horizonte) por duas vias. A primeira seriam as ideias vindas da Europa que chegavam à Rua da Bahia “por meio dos livros franceses que abarrotavam a Livraria Alves (...) e que despertavam todo o deslumbramento dos jovens intelectuais mineiros.” (DIAS, 1975, p. 165). E chegavam também por via de São Paulo, o que configurava um coro nacional, confirmando essas primeiras ideias.

Vale lembrar que há um histórico de diálogo dos escritores mineiros com os paulistas, que vem sendo apontada pela história como um percurso cujo início remonta à visita de Mário de Andrade ao poeta Alphonsus de Guimaraens em 1919, na cidade de Mariana, tendo sequência com a caravana dos modernistas paulistas a Minas Gerais, e o início da longa correspondência de nosso poeta Carlos Drummond de Andrade com Mário e Manuel Bandeira. Além da troca epistolar que se agigantou com o tempo, esses marcos também seriam seguidos de um significativo diálogo sobre ideias literárias entre esses autores de fora de Minas com nossos modernistas. Ressaltarei alguns momentos de polêmica literária de que participou João Alphonsus, adiante e a seu tempo, quando tratarmos da atividade intelectual deste jovem autor nos periódicos.

Afinal, para nossos autores mineiros, o que seriam essas ideias modernas? O professor Correia Dias responde com a possibilidade de “rotular a atitude de aceitação do conjunto das transformações por que passava o mundo no século XX, notadamente no pós-guerra.” (DIAS, 1975, p. 167). Essas palavras ressoam o sentimento de estar-no-mundo que João Alphonsus apontava, em seu referido depoimento ao “Testamento de uma geração”, de Edgar Cavalheiro, sobre o próprio despertar para a vida e para a literatura (Cf. “À deriva” apud ALPHONSUS, 1976b)

E a capital mineira seria, nas primeiras décadas do século XX, aquela que se erguia como o centro burocrático do estado mineiro. Na leitura do sociólogo do movimento modernista neste estado,

Belo Horizonte, dentro das limitações provincianas e brasileiras de então, oferecia certas condições positivas para a vida intelectual. Contava – digamos, em 1925 – com várias escolas superiores; com uma Imprensa Oficial bem equipada e que assumia o virtual monopólio da edição na cidade; com um Academia de Letras, transferida, desde há dez anos, de Juiz de Fora; com intelectuais que herdaram a famosa tradição “humanista” mineira. Ocorriam, assim, certos pré-requisitos comunitários para a vida literária (DIAS, 1975, p. 167)

Nesse sentido, era a cidade moderna, planejada, racionalizada, prenúncio de Brasília e que, por isso mesmo, conjugava as novidades do estado: a jovem intelectualidade e o aparelho burocrático. O professor Correia Dias também nos lembra de que o grupo modernista de Belo Horizonte foi o de maior duração dentre os do estado de Minas Gerais (Cf. DIAS, 1975, p. 167). Tal apontamento talvez só possa funcionar precisamente se estendermos a atividade moderna

para além dos periódicos explicitamente modernos, sobretudo para além do escopo de *A Revista* (1925), como discutiremos a seguir.

Nessa equação, haveria também o “segundo grupo” de Belo Horizonte, o do tabloide *Leite Criolo*, composto por João Dornas Filho, Aquiles Vivacqua e Guilhermino César. Tratava-se de um periódico de afirmação entre as ideias de regionalismo e a antropofagia. A proposta, dentre outras coisas, resultaria na síntese “criolismo”. Seu editorial é um combate mais explícito ao passado colonial das letras, por via da afirmação mestiça brasileira. Segundo a leitura do professor Sérgio Bueno, sua linha editorial pode ser caracterizada pelo radical localismo e excessos do “caráter brasileiro” na tipificação ao negro (Cf. BUENO, 1982). João Alphonsus também publicaria poemas nessas páginas.

Não se pode esquecer o Grupo da cidade mineira de Cataguases, “paralelo ao grupo belorizontino”, mas de trajetória “luminosa e rápida”. João Alphonsus publicou o conto “Oxycyanureto de mercúrio” primeiramente nesse periódico, no número 3, de novembro de 1927. Assim, podemos ver que nosso autor participou efetivamente de todos os periódicos oficiais do movimento moderno mineiro.

Nossa vanguarda também foi construída por movimentos grupais. É sabido que em torno de Carlos Drummond de Andrade, liderança unânime gravada na história do movimento, se reuniam vários outros jovens intelectuais. A fotografia desse conjunto está nas palavras de Pedro Nava:

Era enorme o grupo a que o Carlos [Drummond] me apresentou. Era composto do próprio poeta, de dois moços da casa da *Madame* – Francisco Martins de Almeida e Hamilton de Paula e mais de Abgar Renault, João Guimarães Alves, Heitor Augusto de Sousa, João Pinheiro Filho, dos irmãos Alberto e Mário Álvares da Silva Campos, de Emílio Moura, Mário Casassanta, Gustavo Capanema, Gabriel de Rezende Passos, João Alphonsus de Guimaraens e Milton Campos. O tempo traria ainda para nossa convivência Dario Magalhães, Guilhermino César, Ciro dos Anjos, Luís Camilo e Ascânio Lopes. Escrevendo o nome desses amigos de mocidade e vendo o que eles foram depois – não posso deixar de dizer do orgulho de ter pertencido a grupo tão ilustre. Dele sairia, já nos anos vinte, a contribuição mais importante de Minas para o Movimento Modernista. (NAVA, 1979, p. 91-2)

Aí estão vários nomes que entrariam para a história da literatura e da política brasileiras. Era comum o grupo reunir-se na rua da Bahia, em seus bares e suas redações de periódico. Dois pontos foram os mais ilustres dessas reuniões em que também se fabricava nossa vanguarda. São eles o Bar do Ponto, cujo nome se deu por estar junto do ponto de bonde à esquina da

Avenida Afonso Pena, e também o Café Estrela, talvez o preferido desses jovens letrados, que passariam a ser conhecidos também como parte do “grupo do Estrela”.

Evidentemente, toda análise ajusta sua lente ao seu objeto discursivo. Digo isso pois o nosso movimento foi contado de diferentes maneiras, e todas são de alto valor para melhor apreensão do conjunto. Por exemplo, o modernismo mineiro foi narrado por Pedro Nava em suas memórias carregadas de nostalgia, mas é também lembrado sempre que se estuda um periódico modernista ou ainda quando se isola um de seus autores (que é também nosso objetivo neste trabalho) mas não se pode escapar ao trabalho coletivo que configurou o percurso de todos e de cada um. Inclusive, para Eneida de Souza, as memórias de Pedro Nava são uma inflexão na compreensão do movimento modernista brasileiro de modo a situar Minas Gerais nesse balanço geral, que se segue fazendo ainda hoje. Para a professora, os relatos iniciados em *Baú de ossos* e indo até *O círio perfeito* fazem com que Nava seja alçado à categoria de avaliador privilegiado de nosso movimento estadual, entre outras coisas pelo fato de sua participação efetiva nos eventos que relata. (Cf. “Qual a revisão do Modernismo?”, SOUZA, 2014, p. 20-32)

A prosa e a poesia dos mineiros, enquanto grupo, também está analisada numa obra de referência como *O Modernismo*, de organização de Affonso Ávila, que é uma compilação de ensaios a propósito do cinquentenário da semana de arte moderna paulistana (Cf. ÁVILA, 1975). Nessa publicação, podemos acompanhar uma leitura de viés mais sociológico para o movimento, como o texto de Fernando Correia Dias “Gênese e Expressão Grupal do Modernismo em Minas”. Mais recentemente, a leitura de Sergio Miceli em *Lira mensageira: Drummond e o grupo modernista mineiro* é a mais taxativa. O professor diz que “À primeira vista, o retrato coletivo do grupo do Estrela exhibe morfologia homogênea cujos traços não destoam da fisionomia da elite regional.” (MICELI, 2022, p. 26). Haveria uma diferença, ainda segundo essa leitura, no vulto do capital político das famílias daqueles que, dentre os integrantes do Estrela, viriam a ser os futuros políticos em cargos públicos.

Miceli ainda prossegue nessa análise, dispondo os autores modernistas mineiros em uma lógica social. A esse respeito, vale conferir o quadro “Escritores do Estrela: origem social; capital social e político; formação escolar e carreira” (MICELI, 2022, p. 28-29), no qual se indica uma relação forte entre a vida pessoal e a obra artística desses artistas. Em outras palavras, o professor Correia Dias também os identificava intimamente como grupo coeso:

Existiam já certos traços comuns de formação, de semelhança de comunidades de origem, de nível econômico, de posição de classe, que os aproximavam. Vinham quase todos de pequenas localidades tradicionais, oriundos de famílias de renda média ou alta. No conjunto formavam um grupo de classe média superior, filhos de profissionais liberais, fazendeiros, comerciantes, magistrados, funcionários. (DIAS, 1975, p. 168)

Destaco agora o que mais nos importa, os dados de nosso autor João Alphonsus determinados sociologicamente por essa leitura:

Modernistas mineiros	Ano e cidade de nascimento e morte	Profissão do pai	Estigma/ Handicaps/ Trunfos	Posição na fratria
João Alphonsus de Guimaraens	1901, Serro (MG), hoje Conceição do Mato Dentro 1944, Belo Horizonte.	Juiz, Promotor de Justiça	-	3º filho; 1º filho homem; 14 irmãos (7 mulheres, 7 homens)

Capital social e político	Curso superior	Cônjuge/Ano de casamento	Ano de estreia em livro/gênero	Produção intelectual
Estirpe literária	Direito/ Belo Horizonte (1930)	Esmeralda Viana de Guimaraens/1930	1931/Contos	Contos, novelas, poesia, ensaio biográfico do pai

Academia Mineira de Letras/Academia Brasileira de Letras	Carreira funcional e política	Parentes e padrinhos políticos e literários
-	Funcionário da Secretaria de Finanças 1931: Promotor Público; Auxiliar da Procuradoria Geral do Estado; Jornalista do <i>Diário de Minas</i> , da <i>Folha de Minas</i> e do <i>Estado de Minas</i>	Sobrinho-neto do romancista Bernardo Guimarães; filho do poeta Alphonsus de Guimaraens; irmão do poeta Alphonsus de Guimaraens Filho.

In: MICELI, 2022, p. 28-29 (trecho adap).

O quadro é exemplar para organização e apreciação de dados biobibliográficos e sociais dos autores da Rua da Bahia. A escolha de cada categoria demonstra a firmeza do analista no enquadramento sociológico desses escritores, como que a indicar que essas características estão em consórcio determinante para a trajetória de cada um deles.

Nessa morfologia de grupo, um dos traços a se destacar seria que todos esses autores nasceram num recorte de quase dez anos (entre 1898 e 1906) e, vindos de variadas partes do estado, acabaram por morar na nova capital a fim de completar a vida escolar e graduar-se na

faculdade de Direito (excetuando-se os casos do farmacêutico Drummond e do médico Pedro Nava). Para o autor de *Lira mensageira: Drummond e o grupo modernista mineiro*, enfim, a fisionomia coletiva do grupo Estrela corresponderia exatamente à da elite regional. Uma elite política bacharelesca, pode-se dizer assim, contrastando “com os 70% de analfabetos da população do estado em que menos de 1% tinha diploma superior”. Nossa elite política da época contava com ainda mais bacharéis que a paulista – 85% em Minas se comparados aos 76,2% paulistas (cf. MICELI, 2022, p. 13).

O café Estrela, ainda nesse sentido, era apontado não só como o lugar das trocas literárias entre os primeiros modernistas mineiros, mas também como antessala do poder estadual¹⁷, em que esses letrados “logo se viram no alvo de expectativas de lealdade a líderes em confronto acerbo e amargaram o despacho de tarefas políticas algo intragáveis.” (MICELI, 2022, p. 15)

Pedro Nava, fonte de onde podemos tirar muitas informações sobre a vida intelectual dos anos 20 em Belo Horizonte, localiza as memórias da época num cruzamento que passa pelo Estrela, mas também pela Rua da Bahia, com o Cine Odeon e o Bar do Ponto, configurando os pontos mais específicos desses primeiros modernistas na geografia urbana da nova capital. Deste último bar, faz descrição minuciosa:

É topônimo, falando de Belo Horizonte. Nessas memórias, muito se há de encontrar de referências aos rapazes do Bar do Ponto, a funcionários parados no Bar do Ponto, a senhoras e donzelas pervagando no Bar do Ponto. Dá má impressão. Parece que esses rapazes, burocratas, damas e mocinhas viviam dentro dum botequim. Nada disto, tetrarca. Chamava-se Bar do Ponto o rond-point formado pelo cruzamento de Afonso Pena e Bahia, que era onde desaguava também a ladeira de Tupis. Todo o primeiro quarteirão dessas ruas era caudatário da estação de bondes – o ponto – que ficava em cima da ribanceira do Parque Municipal de um café chamado o Bar do Ponto. Esse nome estendeu-se às circunvizinhanças e era assim que o Seu Artur Haas morava no Bar do Ponto e que nele ficavam a confeitaria do suíço Carlos Norder, a residência das Alevato, a do Seu Avelino Fernandes, a da D. Lulu Fonseca, o Parc-Royal, a Casa Decat, o Club de Belo Horizonte, o Cinema Odeon, a Joalheria Diamantina, a Delegacia Fiscal, os Correios e Telégrafos. Era o centro da cidade, seu trecho obrigatório e todo mundo parava, passava, conversava, atravessava, esperava, desesperava, amava, demorava, vivia no Bar do Ponto. Sem que se entendesse como isso que os povos de Belo Horizonte vivessem num botequim e entregues a libações permanentes. (NAVA, 1973, p. 100-101).

¹⁷ Dai se faz permitida uma leitura, que não analiso aqui, de que no café Estrela, política e literatura se entrelaçavam intimamente nessa época. Políticos e escritores mineiros teriam nesse espaço seu marco-zero?

É curioso que nossa história literária modernista também esteja associada intimamente à outra história característica desta cidade, que é a de ser a “capital mundial dos botecos”¹⁸. Ao que tudo indica, a forma de socialização preferida do belorizontino nasceu junto da própria cidade. Pode-se dizer, inclusive, que a boemia é uma marca das vanguardas. Nesse sentido, a descrição do Bar do Ponto é um desvio na linearidade narrativa da infância belorizontina de Nava, que foi vivida na Rua Januária no bairro Floresta. Ao citar o referido ponto, dá a ele a devida importância no panorama das lembranças que se misturam. Por isso mesmo, dá ao Bar do Ponto a explicação que lhe parece mais apropriada ao afeto memorialístico.

Depois disso, só em *Beira-Mar*, na parte quatro das memórias, é que o autor voltaria “cronologicamente” aos lugares da vida boêmia e intelectual do cruzamento da Rua da Bahia com a Avenida Afonso Pena. Em suas palavras, ainda invocadas nas páginas relativas à infância, a Rua da Bahia “tinha princípio e fim. [mas] Perdeu os dois quando foi descoberta pelo poeta Carlos Drummond de Andrade”. (NAVA, 1973, p. 84).

Ainda nessas memórias, o elogio a Belo Horizonte passava pelo coronel Totônio Pacheco, do romance homônimo de João Alphonsus. Nava apontava que a cidade não pararia de crescer a partir do início do século XX, e que então “precisou outra condução além dos cavalos de que todos se serviam”. Para o memorialista, sintoma de que o percurso da modernidade seria completado na segunda metade desse século é que a cidade

Está livre dos velhos complexos sexuais do tempo de Totônio Pacheco, é a mais linda do sertão, a terceira do Brasil, passou aos pileques de uísque, tem *inferninhos*, instalou a livre-fodança, mas jamais, ah! jamais! sacudirá o jugo do velho crepúsculo, daquela tristeza da tarde morrendo varrida de ventos, da lembrança submarina dos ficus e dos moços que subiam e desciam a Rua da Bahia. Não a Rua da Bahia de hoje. A de ontem. A dos *anos vinte*. A de todos os tempos, a sem fim no espaço, a inconclusa nos amanhãs. Nela andarão sempre as sombras de Carlos Drummond de Andrade, e de seus sequazes, cúmplices, amigos, acólitos, satélites... (NAVA, 1973, p. 111)

João Alphonsus aparece nesse trecho como o autor de um personagem representativo do tempo passado, que a nova capital superava. O coronel Totônio Pacheco, protagonista de seu primeiro romance publicado em 1934, encarnava o tempo do arcaico nas construções e nas ideias, já velho perante o novo tempo da jovem Belo Horizonte. Certamente o personagem

¹⁸ Cf. LEI Nº 9714, de 24 de junho 2009 “Declara o município de Belo Horizonte capital mundial dos botecos e dá outras providências”; Cf. O TEMPO: “PBH mapeia 9.500 bares da capital; veja qual é o bairro mais boêmio” (2017).

(também o romance, bem como a cidade...) são construídos na contradição. Mas a imagem do velho patriarca de costumes e aparência ultrapassadas dá o tom da comparação entre os tempos, o que exatamente Nava estabelecia naquela memória. Também nesse trecho está Carlos Drummond, colocado em destaque entre “satélites”. Dessa forma, Pedro Nava nos dá um texto inflado de afeto sobre o tempo que passou em Belo Horizonte. O tempo do modernismo, vivido sobretudo no Bar do Ponto e redondezas. Escutemo-lo:

Eu conheci esse pedaço do belo belo Belorizonte, nele padeci, esperei, amei, tive dores-de-corno augustas, discuti e neguei. Conhecida todo mundo. Cada pedra das calçadas, cada tijolo das sargetas [sic], seus bueiros, os postes, as árvores. Distinguia seus odores e suas cores de todas as horas. Seu sol, sua chuva, seus calores e seu frio. Ali vivi de meus dezessete aos meus vinte e quatro anos. Vinte anos nos anos Vinte. Sete anos que valeram pelos que tinha vivido antes e que viveria depois. Hoje, aqueles sete anos, eles só existem na minha lembrança. Mas existem como sete ferretes e doendo sete vezes sete quarenta e nove vezes sete trezentos e quarenta e três ferros pungindo em brasa. (NAVA, 1979, p. 12-13)

Nesses anos 20, Pedro Nava conhece Carlos Drummond de Andrade em Belo Horizonte e fica amigo do poeta. No percurso dessas lembranças, ele recupera a experiência que parte do individual de uma amizade e vai ao grupal, que passa a ser, enfim, a experiência narrada do modernismo mineiro. Falando em Drummond,

Subsequindo nossa confraternização na noitada que descrevi, encontrava-o frequentemente na calçada do *Odeon* esperando a segunda sessão, íamos a ela, depois ficávamos à espera dos jornais na esquina da casa do Seu Artur Haas, dali subíamos ao Estrela, do Estrela saíamos a vaguear pelas ruas de uma Belo Horizonte deserta de homens mas cheia de sombras e cheiros vegetais e finalmente escalávamos todos os infinitos – inclusive o de cada um de nós. Só eu e ele? Não. Era enorme o grupo a que o Carlos me apresentou. (...)Tínhamos o hábito de nos reunir na *Livraria Alves* e principalmente no *Café e Confeitaria Estrela*. Daí, além do pejorativo *futuristas* que nos davam os infensos, a designação de *Grupo do Estrela* – como nos chamavam os indiferentes. Mas tudo isto é uma longa história...” (NAVA, 1979, p. 91-2)

É comum sermos apresentados ao grupo de que João Alphonsus faz parte como um grupo já em confraternização de ideias. Nesse sentido, como estavam as ideias em Belo Horizonte à época? É demasiado complexo, sabemos, defender as datações ou os fenômenos artísticos como episódios fixos. Pedro Nava pondera o período do surgimento das ideias modernistas dizendo que seria difícil apontar o “início e fim” delas, mas ensaia umas linhas sobre o assunto quando pontua alguns “fatos pré-modernistas” (a expressão é do autor) sucedidos nesta capital (Cf. NAVA, 1979, p. 95) Para ele, seria um exemplo contundente dos

novos tempos em Belo Horizonte a exposição de pinturas de Zina Aita, ocorrida em meados do ano de 1920. Esse acontecimento teria impacto prolongado na nossa história das artes, como veremos noutra parte.

O memorialista mineiro cita também a revista acadêmica “Radium”, que existiu por seis números, de setembro de 1920 a outubro de 1923. Segundo ele, o periódico contava com “copiosos anúncios de natureza médica e do comércio em geral – a que o tempo deu o valor de documentário importantíssimo sobre a vida da cidade. (NAVA, 1979, p. 154). Entre os assuntos do periódico, estavam ensaios médicos, observações clínicas, digressões de patologia, cuja autoria vai de professores a alunos, e também biografias, fotos e fatos da história da faculdade, da política, dentre outros.

Pedro Nava aponta para a produção “pré-modernista” de Drummond que estaria no número 3 da referida revista, em julho de 1921, e também outra de ataque ao modernismo em 1922, assinada por pseudônimo. Para um panorama completo dos movimentos de modernidade em Minas, o memorialista nos convence de que seria imprescindível uma atenção detalhada a esse periódico. O que encontraríamos de nosso autor na revista “Radium”?

Para o que nos interessa neste trabalho, ainda há estes apontamentos sobre uma produção inteiramente desconhecida de João Alphonsus:

Mais abundante que a de prosa é a colheita de versos. Contamos a colaboração nada menos que de cinquenta e três poetas da cidade, do resto de Minas, do Rio e São Paulo entre os quais surgem nomes que iriam ficar ligados ao Movimento Modernista em Minas e no Brasil como os de Tasso da Silveira, Manuel Bandeira, Abgar Renault, João Guimarães Alves, Emílio Moura e João Alphonsus.” (NAVA, 1979, p. 154).

O autor de *Beira-mar* dá notícia de outra revista, inclusive de que participou, chamada *Revista Medicina*, que se iniciou e findou na primeira edição de agosto de 1926, além de outros jornaizinhos humorísticos, da imprensa “médico-estudantil” da época do memorialista.

Apesar da notícia de Nava sobre os assuntos da vida intelectual entre os jovens no início da década de vinte e o suposto “ataque ao modernismo” (que mereceria investigação do periódico apontado), pode-se ler que, em 1922, enquanto acontecia em São Paulo o que viria a ser um marco para a historiografia literária brasileira, parece que nossos modernos de Belo Horizonte passaram ao largo do evento paulistano. É o que aponta CURY (1998) quando recupera um depoimento de Drummond. Reproduzo:

Tanto quanto posso lembrar-me, o pequeno grupo de rapazes mineiros “dados às letras” não tomou conhecimento Explica-se: só por acaso liamos jornais paulistas, e os do Rio não deram maior importância ao fato, se é que deram alguma (*Correio da Manhã*, 21/02/62, p. 6, Apud CURY, 1998, p. 76)

Verdade é que nas primeiras décadas o Brasil não era “integrado”. Nesse tempo, as regiões eram relativamente isoladas e não havia tão fácil intercâmbio de pessoas e informações, como iria acontecendo ao longo do século com o avanço das telecomunicações. O modernismo de São Paulo não teve mesmo muita repercussão no momento em que acontecia, nem mesmo em São Paulo. Foi recuperado mais tarde por estudiosos, sobretudo da USP. Segundo as palavras de Drummond, que apontam o jornal como a única fonte que lhes poderia informar do acontecimento paulista, depreendemos o curto alcance da Semana de 22 para o restante do país.

A ideia que se vai remontando de tudo isso é que o grupo modernista belorizontino, ou mineiro de forma geral, reunia ideias modernas de outras fontes que não o modernismo paulista e estava, à sua maneira e com suas possibilidades, antenado à atualidade das ideias. Nesse tempo, talvez a Livraria Alves, o cine Odeon e os bares Estrela e do Ponto, cravados na famosa Rua da Bahia, fossem para o espaço da subjetividade dos rapazes letrados da nossa capital espaços maiores do que o Teatro Municipal de São Paulo.

A formação e consolidação do grupo mineiro, segundo Pedro Nava, se daria entre os anos de 1923 e 1924¹⁹. Vale acompanhar frequentemente as memórias do observador privilegiado do momento moderno mineiro. Ele registra:

Entramos em 1924 e eu, durante as férias, continuei minhas relações com os jovens literatos da rua da Bahia. O já formado *Grupo do Estrela*. A alguns desses moços eu já conhecia da década dos dez. De vista, de cruzar na rua, mesmo pessoalmente. Desde 1914 tinha conhecido Alberto Campos, como já contei antes. Nesse mesmo ano divisara, na Gameleira, Abgar Renault (...) Durante minha moradia em Timbiras conhecera de vista e logo de como-vai? meus vizinhos Milton Campos e João Pinheiro Filho (...). Já deviam ser relações uns dos outros, dessa década, muitos de tais rapazes, uns residentes em Belo Horizonte quase desde seus primeiros tempos, outros naturais da cidade, os a ela chegados para o Arnaldo ou outros colégios como Aníbal Machado, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Gabriel Passos, Gustavo Capanema, João Alphonsus de Guimaraens, seu primo João Guimarães Alves, Mário Álvares da

¹⁹ Por sua vez, na cronologia de Fernando Correia Dias, a confluência de ideias se daria “por volta” de 1920, fruto do cruzamento dos futuros rapazes de letras que chegam a Belo Horizonte vindos do interior. Para o sociólogo, essa datação aproximada é o ponto inicial dos traços que faz do movimento. Prova disso é que no ano de 1921 saíam os primeiros poemas de Drummond nas páginas do *Diário de Minas*. Falaremos mais apropriadamente desse *Diário* mais tarde.

Silva Campos. Faltava a aproximação de todos. Ela foi acontecendo das carteiras escolares ao Bar do Ponto. O que posso afirmar é que em 1923 e 1924 o grupo já estava constituído e como eu disse na minha “Evocação da Rua da Bahia” – unido particularmente pela amizade unânime que todos dedicavam aos quatro grandes aproximadores que foram Alberto Campos, Emílio Moura, Milton Campos e Carlos Drummond. (NAVA, 1979, p. 158)

Antes dessa coalizão de literatos e suas futuras ideias modernistas, o que era Belo Horizonte? Segundo o mesmo memorialista, “Belo Horizonte era uma capital profundamente quieta e bem pensante. Amava o soneto, deleitava-se com sua operazinha em tempos de temporada, acatava o Santo Ofício que censurava por sua conta os filmes, suas moças liam Ardel ...” (NAVA, 1979, p. 179). Sabemos que esse estado de coisas viria a ser redimensionado com o modernismo nascente, pelo menos no mundo das letras.

Na referida “Evocação da Rua da Bahia”, o memorialista nos deixa um extrato de toda essa memória do modernismo, todos esses nomes reunidos no que viria a ser conhecido como grupo do Estrela, “mas essencial e fundamentalmente grupo da Rua da Bahia – da polidimensional, da inumerável, da ditirâmbica, da eterna Rua da Bahia...” (NAVA, 1976, p. 350). É preciso dizer que as memórias de Pedro Nava não podem ser tomadas simplesmente como fatos. São, antes de tudo, um relato carregado de afeto e nostalgia, mas que, ainda que oblíquo e romântico, nos deixam ver um retrato desse tempo coletivo.

No mesmo sentido, Pedro Nava afirma que a casa de Emílio Moura era também ponto de encontro desse grupo modernista. O poeta habitava a Pensão Lima, vasto casarão situado à Avenida João Pinheiro, perto da Praça da Liberdade, prédio hoje demolido como foram infelizmente tantos outros edifícios da primeira capital. Nava enumera as visitas que eram frequentes à pensão naquela época e a descrição corresponde praticamente à totalidade dos confrades modernos (NAVA, 1979, p. 163-164). Registre-se também a contribuição do escritor Achilles Vivacqua e as reuniões que se faziam no salão de sua casa à Rua Gonçalves Dias, constituindo-se como outro ponto na história do nosso modernismo (Cf. CARVALHO, 2013).

Bar do Ponto, Livraria Alves, Cine Odeon, Grande Hotel, passagem dos trilhos do bonde, e os “cândidos mármore” do Café Estrela, ícones que são quase metonímia do grupo e do movimento: todos pontos importantes da importante rua modernista. Não menos importante, o *Diário de Minas*, cuja sede estava na esquina desta Rua da Bahia com a Rua dos Guajajaras. Doravante, trataremos quase sempre do “importante jornal” como *DM* (mas ele era realmente importantíssimo, pelo menos para o nosso grupo de autores).

A doce quase escura redação. Horário Guimarães na tarefa dormente. Carneiro na revisão. O ar impregnado do cheiro forte da tinta, o ruído das máquinas, a delícia da conversa na sala agasalhada enquanto o vento corria solto na Rua da Bahia e assobiava no torreão da casa de Leopoldo Gomes. José Oswaldo contanto a viagem a Mariana e os estudantes que tinham ido levar ao puro bardo a coroa de príncipe dos cantores de sua terra. E o solitário ouvindo os discursos e chorando sobre si mesmo. ‘Pobre Príncipe! Pobre Príncipe!’

Pobre Alphonsus! Onde estão os que conversavam de ti, alto entre os mais altos aedos? Onde estão os que falavam de Celeste, do olhar das monjas, da enlouquecida Ismália e da mais longínqua estrela – “ciliciado Altair que entre luas floresce?” Onde está teu filho que estava conosco nas noites da redação, na “noite do Conselheiro” e nas outras noites de Belo Horizonte em que ele ia recolhendo nos logradouros e nos lupanares os pedaços dispersos de Totônio Pacheco? Que escuridão a que ele sentiu chegando (pobre João!) e que grande sono... “Eis a noite! Vamos dormir.” (NAVA, 1976, p. 352)

Tem interesse o desvio na descrição do ambiente do jornal do PRM. O memorialista usa das referências a João Alphonsus (primeiro seu pai poeta e depois sua própria literatura, na forma dos títulos algumas de suas obras e de seu personagem do primeiro romance), como que a indicar que a matéria literária de nosso autor, que começaria ali e seguiria por mais de duas décadas, não passaria ilesa dessa redação de jornal. Nava nos adverte claramente quanto à importância desse periódico: “Aliás quem quiser escrever a história do nosso movimento não pode ignorar esse material.” (NAVA, 1979, p. 165)

Por isso mesmo, o ambiente físico e intelectual do *DM* está descrito em minúcia em seu quarto volume das memórias - o livro *Beira-mar* - e ali se expandiria a análise da contribuição do jornal extraoficial do Partido Republicano Mineiro às letras modernas:

“(...)Carneiro (...) assentava diante do Horário, resmungava e os dois começavam a revisão da matéria mais importante. A política, a dos discursos, a do Senado, da Câmara, das Secretarias, do Palácio, do próprio Partido. Primeira página. O Emílio encarregava-se das *sociais*, o João Alphonsus das *policiais*. Ambos aproveitavam suas secções para nelas introduzirem muito à sorrelfa, o sentido de piada, de blague, do modo literário à modernista. Até que o João não resistiu e duma surra aplicada num grupo de guardas-civis, na Zona, fez um legítimo episódio de conto – digno de Galinha Cega, Pesca da Baleia, Eis a noite... Até eu meti minha colher no caldeirão com crítica de pintura e invectivas aos medalhados. Deu na vista. Vieram ordens de Palácio e as crônicas de sala e rua deixaram de ser suplemento modernista do jornal. (NAVA, 1979, p. 165)

Aí está esboçado o expediente de um jornal que contou com os nomes literários que iriam se firmar na história anos depois. Nava, provavelmente com requintes de esteta da memória, trata desses episódios que aconteceram, sem rigor cronológico, mas ao longo da

década de 1920. Pensando que Drummond e João Alphonsus colaboraram na redação do *Diário de Minas* a partir de 1921 e mantiveram ali atividade crescente por uma década, até o fim do periódico, é sem dúvidas o texto do jornal que serviu fartamente como possibilidade de executar (e de serem lidas) as experiências desses jovens autores, num ambiente dialógico de construção do movimento. O memorialista segue a narração:

Os outros ficavam de mesa em mesa, palestrando e ora um ora outro dirigia-se a um patamar da sala da entrada – patamar sem grades, que descia por cinco ou seis degraus para o matagal em que virara o terreiro da casa. Dali, da escuridão, mijava longamente, olhando por entre as árvores a sala de jantar cheia de moças da casa vizinha. Havia uma privada, havia. Mas era no fundo do lote, sem luz. Ninguém se dava ao trabalho de encher a barra das calças de carrapicho, só para ir verter. Fazia ali mesmo e com gratificação de *peneirar* as beldades do lado. Esse local passou para nossa literatura de ficção e é o da cena final do “dilúvio de urina” que termina o conto de João Alphonsus “O homem na sombra ou a sombra no homem”. Essa redação e aqueles redatores do *Diário de Minas* foram eternizados nas páginas do mestre do conto brasileiro. (NAVA, 1979, p. 165)

A remissão ao conto de João Alphonsus como intérprete do ambiente literário das redações de jornal da época, ou seja, do tempo e do lugar do nosso modernismo, só vem a confirmar a importância das trocas que havia nesse ambiente coletivo. No caso da literatura de nosso autor, está explícito aí que além de um lugar de experiências “clandestinas” com a linguagem modernista infiltrada, a redação do *DM* também viraria matéria estilizada, substância reelaborada artisticamente no gênero literário com que o autor seria reconhecido. O referido conto seria publicado em 1931, no primeiro livro do autor. A propósito, trataremos detidamente desse texto no próximo capítulo.

É também nesse sentido que a redação do periódico fazia par com as outras instituições da Rua da Bahia, leia-se Bar do Ponto e Café Estrela, como um lugar privilegiado de informação da vida literária e cultural. Assim, Pedro Nava prossegue:

Foi numa dessas noites que ouvi de José Osvaldo de Araújo o relato de sua viagem e a de uma caravana de estudantes de Belo Horizonte, a Mariana, para levar a Alphonsus a coroa de príncipe dos poetas de sua terra. Descrevia a cidade, falava do admirável simbolista, delineava-lhe o físico. Já contei isto na “Evocação da Rua da Bahia” que está anexa ao meu *Chão de Ferro*. João Alphonsus, presente, retocava este ou aquele detalhe da aparência e da vida de seu nobre pai. Os outros, ouvíamos. Descíamos em seguida até o *Estrela*... Continuava a conversa. Nosso Emílio (...) Guardava tudo que contavam. Quando deixamos Belo Horizonte, ele, que lá ficou, gostava de repetir nossas histórias à geração mais nova. Assim nossa memória prolongou-se amiga em Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Hélio Pelegrino, Paulo Mendes Campos, Murilo Rubião, Alphonsus de Guimaraens Filho. (NAVA, 1979, p. 165)

Atentemo-nos para o alerta do observador de dentro do movimento para quem escrever a história do modernismo mineiro é considerar o *Diário de Minas* como fonte inarredável. A partir disso, pode-se pensar que tanto o material escrito – que muito serve ao pesquisador – quanto a matéria viva dos casos do expediente desses redatores literatos modernistas que foram passados entre a gente frequentadora desses espaços da Rua da Bahia constituem muito do que se pode chamar de modernismo mineiro, antes mesmo de qualquer livro publicado.

É por isso mesmo que Pedro Nava aponta reiteradamente o lugar do *DM* na apreensão do movimento modernista mineiro, sobretudo quando ali estavam João Alphonsus, Drummond e Emílio Moura. O memorialista diz que, para além da paródia modernista que se fazia nos textos das colunas sociais e policiais, “havia as mistificações, as burlas, as blagues que iludiam e depois deixavam prevenidos os próprios membros da roda” (NAVA, 1979, p. 175). Ainda segundo ele, ali eram criadas polêmicas entre futuristas e passadistas inventados, campeonatos literários forjados, dando a parecer que as páginas do Diário do Partido Republicano Mineiro eram extraoficialmente o que *A Revista* de 1925 viria a ser oficialmente para o modernismo, pois hoje, sabemos, esta tem lugar cativo na história das vanguardas brasileiras.

A ideia de que *A Revista* (1925) como periódico oficial foi o centro do modernismo mineiro se pode ler em Antonio Candido:

No estado de Minas Gerais surgiu um grupo importante em Belo Horizonte, ao redor da *Revista* (1925-1926), e outro menor, muito combativo, na cidade de Cataguases, em torno da revista *Verde* (1927), ambos constituídos por jovens escritores que se tornariam famosos...” (CANDIDO, 2010, p. 96).

Na *História da inteligência brasileira*, Wilson Martins deixa clara sua percepção de que o modernismo brasileiro é uma história que se fez por publicações literárias oficiais. Ao tratar das contradições e revisões das ideias econômicas e sociais dentro do movimento artístico, interpreta os dois lançamentos poéticos de Oswald de Andrade após a Semana paulista da seguinte maneira:

Os dois livros de Oswald de Andrade tinham o propósito evidente de superar pela esquerda a Semana de Arte Moderna; o ano de 1925 seria crucial nesse processo, seja pelo aumento sensível das legiões revolucionárias, seja pela expansão da sua base territorial. (...) em Belo Horizonte, sob a direção de Martins de Almeida e Carlos Drummond de Andrade, surgiu a *Revista*, protocolo oficial da adesão dos mineiros (...). (MARTINS, 1996, p. 352)

1.6 O *Diário de Minas*: pequeno grande jornal

Ao cotejar essas avaliações de analistas críticos dos modernismos brasileiro e mineiro, é perceptível a importância que foi atribuída aos periódicos literários, esses que foram assinados coletivamente e registrados na história como os marcos oficiais de cada grupo de autores dentro do movimento brasileiro. Penso que, quando se decide acompanhar mais de perto o movimento mineiro, parece-nos mais acertado pensá-lo como um percurso complexo. Maria Zilda Ferreira Cury determinou com excelência um roteiro do nosso modernismo quando investigou o periódico do Partido Republicano Mineiro. Nessas páginas, a pesquisadora detectou os primeiros momentos do fazer literário de rapazes que depois viriam a se afirmar dentro do sistema das letras nacionais. Na tese *O Diário de Minas (1920-1925): um caminho do modernismo em Belo Horizonte*.²⁰, a pesquisadora rastreia e analisa a produção dos jovens literatos nos anos antecedentes à publicação de *A Revista*, esta que então viria a ser, em certo sentido, a manifestação mais explícita e organizada do grupo literário.

Ao acompanhar as linhas de força das ideias brasileiras, CURY (1987) defende que a aproximação entre o movimento moderno em Minas e o de São Paulo “não significa, rigidamente, derivações” (p. 5) Em outras palavras, ao ler a atuação de nossos futuros autores de prosa e poesia modernas nas páginas do *DM*, a pesquisadora detecta um movimento em formação, no momento de sua gênese. Esse movimento, que está deixando rastros explícitos nessas páginas periódicas, viria a constituir o que hoje se pode chamar, sem maiores receios, de Modernismo Mineiro.

A pesquisadora justifica seu recorte de 1920 a 25 na leitura do *Diário de Minas* por haver ocorrido em Belo Horizonte, no ano de 1920, a primeira exposição “da assim chamada ‘arte moderna’” (CURY, 1987, p. 5). Trata-se da já citada exposição de pintura da mineira Zina Aita, que viria a participar da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. A pesquisadora afirma que, cronologicamente, essa foi a primeira exposição em Minas das novidades estéticas modernas do século XX. Em 1920 também é que começariam a aparecer “os artigos e poemas dos futuros renovadores” (CURY, 1987, p. 6)

À véspera da exposição em Belo Horizonte, o *DM* de 30 de janeiro de 1920 traz uma matéria sobre o evento e uma entrevista com a pintora Zina Aita, que havia exposto seu trabalho

²⁰ Posteriormente, a autora condensaria as ideias da tese na publicação *Horizontes Modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal* (1998), referência que também será citada.

na capital fluminense nesse mesmo mês. Nas palavras do redator anônimo (que não é Drummond, nem João Alphonsus pois eles só estariam no jornal no ano seguinte), somos apresentados a uma artista de “temperamento vibrátil, emotivo, independente na interpretação dos motivos que a impressionam”. A referência à autonomia criativa da autora hoje pode ser lida, sem grandes dúvidas, como traço da modernidade, índice de atualização estética.

O entrevistador quer saber da recepção que o público Rio de Janeiro havia concedido à artista, que expusera há pouco naquela cidade. Vale transcrever trechos do diálogo entre a pintora e o entrevistador, bem como a comparação com a expectativa que seu trabalho provocaria na sensibilidade mineira:

- E que impressão produziram os seus quadros [no Liceu de Artes e Ofícios carioca]?
- Boa e má. Boa para os artistas que conhecem a evolução da arte moderna e compreendem as novas escolas. Má para uma parte do público, para a “burguesia artística”, como dizia Adalberto²¹. Essa ficou assombrada, como era de esperar. E a senhorita perguntou-nos de chofre:
- E aqui?
- Ficamos embaraçados. Aqui... para lhe falarmos com franqueza, essa “burguesia artística” é bem maior... O senso estético ainda é privilégio especial. Os artistas são os “bandeirantes” da nova cruzada de ideal; estão, é claro, sujeitos não às flechadas dos índios, mas às pedradas dos zeilos... [sic]²² Isso, porém, senhorita, não a impressionará. Vemos, com prazer, que o seu temperamento é combativo. (“Inaugura-se amanhã a Exposição Zina Aita – Algumas palavras com a Artista Belorizontina”, *DM*, 30/01/20, apud CURY, 1987, anexo CXIV, s.p.)

É interessante notar aí uma postura de simpatia do jornal, embora político conservador, com a novidade artística trazida pela artista. Defendendo-a no discurso dos prováveis ataques dos zoilos, o entrevistador anônimo não deixa de aceitar “com prazer” os ventos que trazem novidades, embora o faça com uma terminologia de defesa bandeirante-colonizadora que pode nos soar hoje equivocada, para dizermos o mínimo.

Por sua vez, podemos ler num estudo retrospectivo sobre a exposição de arte moderna em 1936 no Bar do Edifício do Cine Brasil em Belo Horizonte, evento em que se reuniram artistas plásticos e ilustradores adeptos das formas modernas, há assertividade quanto ao sentido da exposição de Zina Aita, em 1920. Nessa avaliação, o evento seria a “1ª [exposição] individual modernista de Minas Gerais”, recebendo destaque na cronologia elaborada pelo

²¹ Ref. a Adalberto Mattos: crítico de arte, professor e artista visual carioca, que teve muito de sua atuação ligada ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde a artista Zina Aita expusera naquele início de década.

²² Certamente, “zoilos”, no sentido de críticos cuja avaliação deixa transparecer inveja, incompreensão, ojeriza injustificáveis.

estudo comemorativo intitulado *O modernismo em Minas: o Salão de 1936* (1986, ref. completa ao final), aí apontado como o marco zero do modernismo belorizontino. Como foi dito acima, observa-se que a autora primeiro expôs no Rio de Janeiro e, depois da temporada no salão do Conselho Deliberativo da capital mineira, a exposição também passaria pelos salões paulistas.

Voltemos ao *DM*. João Alphonsus assina, pelo menos, dez textos nesse periódico entre 1920 e 25. Temos notícia de que o autor lá esteve em diversas funções ao longo da década de 1920. A pesquisadora Maria Zilda Cury, em outra ocasião, afirma que o material assinado por Drummond e levantado por ela no periódico mineiro poderia levar a um estudo comparativo e longitudinal da escrita do autor de *Alguma poesia*. No mesmo sentido, importa dizer que ali está a sugestão de que o mesmo estudo poderia ser feito para ampliar-se a leitura da obra de Emílio Moura e de João Alphonsus, ainda que fosse em menor escala.

Guilhermino César foi entrevistado por essa pesquisadora do modernismo mineiro, no ano de 1985. Entre outras coisas, o fundador da *Revista Verde* faz um balanço do *Diário de Minas* como primeiro veículo de propagação do modernismo mineiro. Nessa entrevista, também temos informação relevante sobre João Alphonsus. Ao comentar rapidamente sobre ele, Guilhermino César aponta que nosso autor “era um espírito engraçadinho. Usava muitas vezes o pseudônimo de Inacinho da Conceição.” (CURY, 1987, Anexo I, s.p.)

O humor de João Alphonsus insiste em se mostrar na escolha do nome com que assina alguns de seus textos nessa década de 1920. Assim como em “João Serodius” de seu primeiro conto analisado nesta tese, o pseudônimo “Inacinho” viria a servir como um cartão de visitas jocoso à leitura desses textos ainda desconhecidos. Uma releitura do periódico em relação ao trabalho de João Alphonsus não poderia desconsiderar um rastreamento da pseudonímia que se vai levantando através dos depoimentos de quem viveu esse período.

Há dez textos de autoria explícita de João Alphonsus relacionados por Maria Zilda Cury na parte anexa à sua tese, sendo eles de teor variado. Aponto que há também inúmeros textos após o período analisado de 1920 a 1925, ao passo que nosso autor se torna colaborador efetivo do jornal na edição de 31 de outubro de 1926. Discutiremos sobre alguns desses textos a seguir.

Antes disso, vale perguntar o que era mesmo o *Diário de Minas*. Drummond responde em versos, no poema a Emílio Moura:

O Diário de Minas, lembra-te, poeta?
Duas páginas de Brillantina Meu Coração e Elixir de Nogueira,

uma página de: Viva o Governo,
 outra – doidinha – de modernismo
 tua cegonha figura escrevendo o cabeça das “Sociais”,
 nós todos da esperança de um vale do Bola – o Eduardinho gerente... (“Poeta Emílio”,
 ANDRADE, 1973, p. 552).

Aí está delineada a composição material do periódico e seu conteúdo pressuposto. Quatro páginas em que se agrupa um conteúdo heterogêneo e em que as propagandas comerciais ocupam a maioria do espaço, sobrando metade do jornal para os textos de caráter autoral. Lembrando que o jornal era realmente governista, é com cautela que se chama o noticiário político positivo de situação para o PRM de autoral, a não ser as matérias de modernismo infiltrado, os chistes sociais que João Alphonsus faria vez ou outra, segundo Pedro Nava nos lembrou, por exemplo.

Por último, Drummond dizia de “uma página” (ainda que quase nunca uma página inteira) de difusão de literatura moderna. Geralmente, na primeira metade da década, a parte artística estava agrupada sob a seção “Crônica Social”. Isso indica claramente que havia espaço para os modernistas no *DM*, ainda que não fosse propriamente como escritores de literatura.

A partir da segunda metade dessa década, sobretudo no ano de 1927, na página 2 do periódico houve a seção “Literatura”. Os textos literários também apareciam sem rubrica nem seção delimitada, dividindo espaço com anúncios publicitários. Ao longo do ano de 1929, o *DM* traria uma seção intitulada “Antologia Modernista”, que contou com nomes variados, como Guilhermino César, Tasso da Silveira, Cecília Meirelles, Drummond, Luis Delgado, Francisco Karam, entre outros. Esse ano também se marcaria por uma enquete “ainda não realizada em Minas” (*DM*, 02/02/1929, p. 1) sobre a atualidade literária, que se configuraria um verdadeiro balanço sobre a geração modernista mineira feito por alguns de seus próprios participantes. A voz editorial dizia que “Queremos apenas recolher o depoimento dos nossos escritores sobre o momento de renovação que atravessamos. Dos escritores, novos, somente.” (*DM*, 02/02/1929, p. 1, ort. atual.) O primeiro a depor é João Dornas Filho, em janeiro daquele ano. Em fevereiro, nosso autor fez sua análise do movimento. (Cf. Anexo VIII). A seção acontecia aos domingos e contou com vários nomes, pelo que pude apurar preliminarmente.

O lugar que o periódico dava à literatura, resta dizer, não era mesmo o de maior prestígio, como se pode ver nessa equação em que ganha a publicidade, privada ou governista. Era sobretudo um jornal de propaganda, mas nos interessa o contraditório: nesse mesmo espaço de imprensa, talvez o que tenha maior número e que tenha vivido maior longevidade, estão

ainda escondidas experiências literárias da nossa primeira década modernista. Ali estavam variados nomes, destacando-se João Alphonsus, Drummond e Emílio Moura.

Nelson Werneck Sodré também nos conta mais sobre essas páginas:

Curioso jornal, aquele *Diário de Minas*. Nasceu oposicionista, no primeiro dia de 1899, com todas as baterias voltadas contra Silviano Brandão, o presidente (como até 1935 se chamavam os governadores) do estado. Durou pouco essa fase de independência: em novembro, a folha foi vendida ao Partido Republicano Mineiro, do qual passou a ser o órgão oficial. Como o PRM se eternizava no poder, o jornal se tornou, também, um órgão oficioso do Palácio da Liberdade – que, discretamente, lhe estendia algum dinheiro. (WERNECK, 1992, p. 19)

Ainda segundo o autor, até meados dos anos de 1920, a redação do jornal seria essencialmente um “ninho de cultores do parnasianismo”. Assim, essa orientação estética começaria a mudar com os primeiros textos de Drummond a partir de 1921. Lembremos que o poeta não estava sozinho nessas páginas. Assim, para concluir, de acordo com a leitura do autor do *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*, a “paulatina e sub-reptícia ocupação do *Diário de Minas*” pelos nossos jovens autores modernos seria selada em 1926, ano em que Drummond passaria a funcionário contratado pelo periódico, que é a mesma situação que acontece com João Alphonsus. Nosso autor assina número considerável de colunas de primeira página com textos opinativos com valor de editorial.

Maria Zilda Cury define o *DM* também como um jornal “essencialmente político”. A página “doidinha – de modernismo”, referida por Drummond em seu poema, era na primeira metade dos anos 1920, segundo essa pesquisadora, algo mais próximo de uma coluna ou seção móvel ante o predomínio do noticiário político. Nos assuntos gerais, podiam-se ler “comentários sobre filmes em cartaz, divulgação das atividades da Academia Mineira de Letras e dos Centros Acadêmicos”, “crônicas sobre curiosidades ou assuntos mais corriqueiros”, uma seção diária de destaque (“Teatro Nacional”) e, enfim, a “Crônica Social”, seção em que “aparecia com frequência a transcrição de poemas e crônicas”, disputando espaço com o “registro de falecimentos ou casamentos, de diversões, etc.” (CURY, 1987, p. 19)

Segundo Fernando Correia Dias, “João Alphonsus comenta ironicamente o espanto que certas matérias (as audácias da ‘língua brasileira’) devem ter causado aos coronéis da política mineira do interior, aos quais o governo perremista mandava exemplares gratuitos do ‘Diário’”. (DIAS, 1965, p. 57) (Cf. tb. Anexo VI)

O jornal era essencialmente partidário e tinha importância política estratégica, dando apoio ao governo federal. Também profundamente localista, no sentido do apoio às oligarquias do estado de Minas, sendo conservador e defensor das classes conservadoras, de forma explícita, como demonstra a pesquisadora CURY (1987). Podemos dizer que a equação política brasileira ao longo da década de 1920 é aquela que resultará no fim da chamada República Velha, a das oligarquias rurais, e a crise apontava para a substituição do coronelismo pelos bacharéis. nesse jogo da elite do poder, do qual ela quase sempre sai vitoriosa. O *DM* também terminaria seu expediente em 1931, com a chamada “Revolução de 30” no Brasil e o fim do partido sustentador do jornal.

Outra vez é bom ouvir o que tem a dizer Drummond. O autor do “Poema de sete faces”, muitos anos depois de sair daquele sobrado da Rua da Bahia, vai lembrar o jornal para dizer do procedimento marcadamente burocrático de seu amigo e colega João Alphonsus, pois para falar da profissão de Procurador que nosso autor teve na última década de sua vida, Drummond diz que

(...) gostaria de acrescentar o redator do *Diário de Minas*. Esse jornal entrou para a história literária de Minas Gerais com chamar a si, num Estado conservador, a responsabilidade da campanha modernista de 1925. Digo “responsabilidade” porque se tratava do sisudo Partido Republicano Mineiro, que era por sua vez o próprio Governo de Minas. Tão identificados se achavam jornal, partido e Governo que a redação daquele órgão podia a justo título ser considerada honesta repartição pública. O redator e depois redator-chefe João Alphonsus não haveria pois de sentir muita diferença entre suas atividades administrativas na Secretaria de Finanças e seus plantões noturnos no jornal, em companhia do abaixo-assinado. (ANDRADE, C. D. “O vinco burocrático” In: ALPHONSUS, 1976a, p. 18)

O interessante é que o jornal servia como lugar privilegiado aos novos autores, eles que viriam a compor o grupo modernista e aproveitavam o periódico como um lugar, de certa forma, franqueado para publicação de seus textos. A participação desses jovens escritores interessava à oligarquia dona dos meios de publicação pelo manejo dos artistas com a escrita e com os temas. Na mesma medida, o jornal interessava também aos nossos autores, que podiam dispor dessas páginas oficiais correntes. Quanto a isso, a pesquisadora busca ouvir o próprio Drummond:

Quando passei a redator, e depois a redator-chefe, tinha plena liberdade de orientação literária (daí a tendência franca para o modernismo, que o jornal assumiu), quanto ao resto não podia nada. Apenas, usando de bom senso (que aparentemente me faltava) procurei ser um correto informante e intérprete do governo de Minas, com o qual o

PRM se confundia. (Entrevista de Carlos Drummond de Andrade a Rita de Cássia Barbosa. Apud. CURY, 1987, p. 32)

Há outra informação que nos ajuda a entender o papel de nosso autor neste periódico:

Segundo o depoimento de Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus redigia, muito a contragosto, os editoriais do jornal do PRM, comentando assuntos como agricultura e ensino técnico. Além dos editoriais, anônimos, o escritor comparecia às colunas do “Diário”, com muita frequência, assinando crônicas, artigos, poesias. (DIAS, 1965, p. 62)

Assim, podemos começar a antever as inquietações e desejos de fazer literatura de João Alphonsus, fenômenos que se expressavam à sua maneira nessas páginas. Não temos acesso a, tampouco seria nosso interesse aqui, uma análise exaustiva (e com rigor crítico) desses textos anônimos cuja autoria se afirma ser de nosso autor.

Partimos dos textos assinados por João Alphonsus e coletados por CURY (1987) que constam de seu estudo que tratou diretamente dessas fontes primárias, além de alguns outros apontados por Hélio Gravatá (Cf. DIAS, 1965) que foram escritos e publicados por nosso autor a partir do ano de 1926 nesse periódico. Por causa dos apontamentos nessa última bibliografia, pude levantar esses e alguns outros mais na Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais. Todos os textos de que trataremos foram assinados explicitamente por nosso autor, pois não seria possível por ora uma análise dos prováveis pseudônimos, tampouco uma discussão e atribuição de autoria com o rigor que o assunto mereceria.

Vale repetir que o assunto da apreciação dos periódicos na divulgação e assentamento do ideário modernista se mostra cada vez mais fecundo. No nosso caso mineiro, o *Diário de Minas* é ponto incontornável nessa trajetória.

Em janeiro de 1923, passa por BH o futurista português Antônio Ferro. Há uma nota na seção “Crônica Social” do DM de 31/01/23 convidando o público para a conferência do autor. (CURY, 1987, p. 64). Alguns dias depois, Maria Zilda aponta para a crônica que Drummond escrevera sobre o futurista, adotando seu estilo:

Na avenida Afonso Pena, às dezesseis horas, uma chuva dramática descabelava as árvores. E havia nas árvores a saudade lírica e infinita do sol. Os bondes guinchavam, repletos. Guarda-chuvas esparsos punham círculos pretos no dorso cinzento da rua.”

“A Alma Tumultuosa de Antônio Ferro” – Carlos Drummond – 08/02/23 Apud. CURY, 1987, p. 65)

Outro ponto decisivo, ele estando consolidado ou mesmo participando da consolidação do grupo mineiro entre 1923 e 24 é a visita da caravana paulista de redescobrimento do Brasil a Minas e a Belo Horizonte. O memorialista Pedro Nava a apresenta assim:

Uma das coisas mais importantes para a vida do nosso grupo foi a visita, logo depois da Semana Santa de 1924, da *caravana paulista* que andava descobrindo o Brasil depois do Carnaval passado no Rio de Janeiro. Em Minas ela entraria por São João del-Rei e sairia por Congonhas do Campo. Belo Horizonte estava no itinerário. Tive notícias do grupo na rua da Bahia, por Carlos Drummond que estava convocando visitantes para irem ver os paulistas no Grande Hotel. (NAVA, 1979, p. 183)

Com o intuito de também ciceronear o poeta suíço-francês Blaise Cendrars, a caravana era composta pelos paulistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade e filho, Tarsila do Amaral e Godofredo Telles. Assim, passaram pelo Rio de Janeiro, pelas cidades históricas mineiras e, enfim, por Belo Horizonte, com hospedagem no Grande Hotel da capital, atual edifício Maletta. Essa história é bem conhecida e dela ficaria também o célebre poema “Noturno de Belo Horizonte”, de Mário de Andrade.

A passagem desses artistas cosmopolitas por Belo Horizonte foi registrada também no *Diário de Minas* (CURY, 1987, p. 204-214; CURY, 1998, p. 79-84). A pesquisadora aponta para o fato de que, se já havia entre os jovens mineiros a consciência das novidades estéticas, a caravana dos modernistas paulistas dá impulso a essa marcha. Fenando Correia Dias registraria o momento como de consolidação do grupo mineiro “em termos de interesses literários comuns” (DIAS, 1975, p. 169)

João Alphonsus, em texto de 1924, adota postura de analista do grupo, como se estivesse à distância. Em uma página do *Diário de Minas*, está:

Lembra-me bem. Éramos um grupo de rapazes, confabulando tavolaredondescamente (não os injuriarei com o nome, talvez esperado de boêmios...) Henrique de Resende, de visita à Cidade das árvores, - rearturizava... No bar, uma meia sombra propícia... Esquecidos que estávamos em Poeirópolis, recitamos versos em voz alta, publicamente! (João Alphonsus. “Um poema” DM 15/06/24 Apud CURY, 1998, p. 88)

Em linguagem francamente moderna, nosso autor comenta o *ethos* do grupo mineiro com neologismos de um humor deslizando, que vai da blague medieval “tavolaredondescamente” e “reiarturizava” à jocosa cidade grega “Poeirópolis”, que está no lugar de nossa capital. João Alphonsus comenta, ironicamente, Belo Horizonte e seus rapazes, posicionando-os como dignos de uma história de bravura cavaleiresca.

O texto como um todo é feito para comentar a poesia do primeiro livro de Henrique Vieira de Resende (ou Enrique de Resende, como assinava), intitulado *Turris Eburnea*. Ali podemos ver um João Alphonsus crítico literário. Embora nascido no berço de um dos maiores simbolistas da língua portuguesa, nosso autor ali analisava a estreia do poeta com ressalvas temáticas, considerando o penumbrismo metafísico como obsoleto na poética em questão:

Sobretudo, o poeta ainda se compraz em temas já um pouco antigos. O misticismo ficará nos versos que já se fizeram não nos que se fazem ou fizerem... Assim o simbolismo... Passaram. Materializando, embora rebarbativamente são tetas ordenhadas o *quantum satis*... É preciso que se evite que elas deem, afinal, água rala metrificada, como o parnasianismo de hoje...” (Apud CURY, 1998, p. 88)

É assim que João Alphonsus se posicionou em 1924 sobre as estéticas de um passado recente, mas que ainda fazia parte das letras nacionais. Curiosamente, ele defende que o Simbolismo e certamente a “água rala” do parnasianismo já estariam ultrapassados na visão de nosso autor. O poeta Enrique de Resende viria ser um dos fundadores da *Revista Verde* de Cataguazes.

Diferentemente do que ele mesmo professava ali, nosso autor não havia rompido radicalmente em sua produção com o simbolismo. Segundo CURY (1998), tanto o autor de *Totônio Pacheco*, como também Henriqueta Lisboa e Emílio Moura apresentavam traços do estilo em suas produções no *DM* (pelo menos no período analisado em sua tese). Para ela, o rastro de simbolismo na poética desses autores era indício de renovação moderna, dado que este estilo se diferenciava significativamente do parnasianismo e seus resistentes cultores.

Vale destacar o espaço em que a pesquisadora acompanha nosso autor no *Diário de Minas*. Aponta, primeiramente, que a estreia de João Alphonsus naquele espaço se deu em 1921. Ali ele seria apresentado como filho do grande poeta Alphonsus de Guimaraens, e nessa introdução foram utilizadas palavras altissonantes (“alma recolhida e predestinada”, “reflexo luminoso” do pai), penso que escolhidas bem de acordo com o gosto leitor, para temperar a novidade.

Trata-se do poema “Ao findar do dia”, (Anexo II), publicado no *DM* de 03/07/1921. É um soneto aos moldes clássicos, decassílabo, com rápida cadência de versos em *enjambement*. Tematiza-se a morte, e a metáfora central trabalha com imagens da passagem do dia à noite. A musicalidade dos versos lembra, de alguma forma, que o simbolismo é a referência mais próxima, recurso coroado com a vagueza das imagens e do uso das reticências para encerrar os tercetos. Vale destacar o trabalho com a sonoridade, como se pode acompanhar nesta significativa passagem de aliteração:

O dia morre. A luz quase apagada,
É a luz dos olhos que a velhice cega... (trecho) (Cf. Anexo II)

Nesse trajeto como colaborador do *DM*, a diferença na técnica literária de nosso autor apareceria no ano seguinte, com o poema “Flor Tropical”. É um poema de versos livres e praticamente brancos, pois, embora com musicalidade, não há esquema fixo de rimas no extremo dos versos. A temática se difere radicalmente do poema anterior, pois agora é solar e sensual. O poema foi publicado no *DM* de 26 de outubro de 1922, portanto é posterior ao conto pioneiro publicado na *Novella Mineira* desse mesmo ano.

Destaco a força da imagem lúbrica, da sensualidade e do advérbio insólito nesta passagem:

No entanto,
com o seu vestido branco e o seu riso inocente,
lembra lubricidades proibidas:
nos seus grandes olhos negros de morena,
úmidos, bizarramente úmidos e lindos,
parece que entesoura lágrimas ardentes,
para um dia chorá-las de desejo e volúpia,
quando um dia chorar de amor. (trecho) (Cf. Anexo III)

Deve-se mencionar também o interessante amálgama entre os termos de certa coloquialidade, como “úmidos, lindos, ardentes”, e o termo “entesourar”, que é incomum na fala e até de certa afetação vernácula. O dicionário Houaiss só dá uma acepção para o verbo, restringindo-o ao sentido pragmático de “acumular riquezas materiais”. João Alphonsus maneja o verbo no sentido figurado, é claro, parece que imprimindo a ele certo gracejo entre a elevação

dos raros tesouros guardados pela morena e a ânsia do eu-lírico por finalmente participar da distribuição dessas prendas, convertidas em desejo, volúpia, amor.

Dias depois, no *DM* de 1º de novembro do mesmo ano de 22, um novo poema viria com a apresentação do autor e, como novidade, este prólogo que situava o autor como colaborador eventual do periódico, dizia dos seus traços estéticos anteriores e apontavam a inflexão que ora se iniciava em sua poética:

Todos os versos publicados obedeciam, porém, aos moldes clássicos. Agora, entretanto, o poeta filiou-se à escola que no Brasil tem como sacerdote maior o sr. Ronald de Carvalho e já compôs várias poesias em que a harmonia e a delicadeza do motivo são as suas únicas preocupações. (*DM*, 01/11/1922 Apud CURY, 1998, p. 102)

Penso essas linhas como interessante registro da hora dos fatos. O autor de *Epigramas irônicos e sentimentais* nesse momento foi apresentado como “sacerdote maior” do modernismo nesta primeira hora. Ao mesmo tempo, aparecia aí um elogio à “harmonia e à delicadeza do motivo” poéticos aos quais João Alphonsus havia se dedicado em exclusividade em outros versos. Lido hoje, esse parágrafo parece uma contradição elementar.

É preciso dizer também que o poema “Flor Tropical”, publicado anteriormente por nosso autor nesse espaço do periódico já marcava diferenças, mas que não foram anunciadas de forma explícita pelo jornal. Por sua vez, nesta edição do *DM*, conhecemos o poema “Chuva irônica”, de versos livres e imagens coladas sintaticamente em aparente desconexão. Vale apreciá-lo integralmente:

Chuva irônica

Monotonia...

Por que não fui ainda mais feliz em outra idade?
Como é bom recordar, com lágrimas entre
as pálpebras,
uma felicidade....

Monotonia....

Um vulto esguio de mulher vai na rua ala-
gada,
sobre o reflexo das luzes frias nas poças
d'água.
Um vulto de mulher passa na alma da

gente...

Monotonia...

A água que escorre dos beirais
pinga nas latas velhas, soa monotonamente
nas latas velhas abandonadas nos quintais...

João Alphonsus (apud CURY, 1987, anexo XXXVIII s.p)

Respeito a formatação da transcrição efetuada no anexo da tese de referência. Há que se considerar a liberdade com que dançam os versos e as rimas. A referida “delicadeza do motivo” no prólogo ao poema parece sinônimo de o lirismo que o autor consegue na simplicidade do tema monótono, em que vão se colando cenas de visão e recordação.

O eu-lírico vê (ou se lembra de) um vulto de mulher no reflexo de uma poça d’água e esse vulto atravessa sua subjetividade. Pungentemente, unem-se as águas dos olhos do sujeito poético, da poça e da chuva que escorre nos beirais, pingando nas latas velhas. Não há rompimento com o “motivo clássico”. A anunciada filiação à escola de Ronald de Carvalho certamente está em alguma liberdade formal do poema de João Alphonsus.

CURY (1987) aponta também para outros poemas do nosso autor. Ainda em novembro do ano de 1922, o poema “Instantes de Ventura”, brevemente analisado pela pesquisadora. Nesses versos livres, há o neologismo “luceluzir”, despontando aí um procedimento estilístico que caracterizaria a produção do futuro prosador.

No *DM* de 31 de maio de 1923, João Alphonsus publica o poema “Os versos”. (Cf. Anexo IV) Nessas linhas, o poeta convoca que se soerga uma voz “banal” numa canção “qualquer, ridícula”. O convite é feito a um “pobre mortal” de voz “sem timbre”, na qual o poeta aposta para que dela venha “o encanto de um silêncio ainda maior”. Ouvimos aí uma profissão de fé das formas da modernidade?

O elogio à banalidade estaria em acordo com as novidades estéticas, com o fastio do mundo beletrista parnasiano? Certamente nesse poema se aponta para a descida de tom, para um canto novo e tímido em recusa à grandiloquência da poesia clássica. Ainda assim, o convite é sutil e também “tímido”, a ruptura não é iconoclasta e as imagens propostas para o novo tem até certo brilho, certo “encanto”. Parece um avanço, mas não sem contradição, como um insólito, mas típico do modernismo mineiro: “conservar rompendo”. Nesse sentido, penso o poema “Os versos” como um poema ambíguo na prática da modernidade.

Transcrevendo o último poema de João Alphonsus constante no período analisado, Maria Zilda Cury aponta para a “oscilação ainda perceptível na poesia dos novos” (CURY, 1998, p. 105). Para ela, o poema “Peão” (Anexo V), publicado no *DM* de 11 de dezembro de 1925, deixa ver um elogio à forma perfeita, aos moldes estritos do culto parnasiano.

O poema anuncia já no seu título a referência clara ao clássico. Também nas formas “péan” ou “peã”, a ideia está no campo da música e da mitologia, referindo-se ao canto de honra e louvor ao deus Apolo (“epíteto ou aspecto de Peão, médico dos deuses”) (Houaiss). O texto de João Alphonsus decanta o hino em exaltação ao caráter de perfeição e harmonia do ser mitológico, sendo para o poeta motivo e “Luz que me instiga/ A burilar, de martelo em punho / O verso em ouro (...)”

Mais que um poema de musicalidade e sugestão, é um poema de evidente recuo ao Parnaso. Trata-se de um soneto decassílabo heroico, esquema de rimas ABBA ABBA CDC DCD, formalmente perfeito. A assinatura do autor traz em seguida a data da escrita, 16/11/1925, ou seja, semanas antes da publicação no periódico. Esse fato atestado pelo próprio autor afasta a interpretação de que poderíamos estar diante de um poema escrito há longa data e ali publicado para aproveitar o espaço franqueado das páginas do jornal. Nesta hora, fato é que um verso do calibre de “Glória a ti, Perfeição!” vem de frente ao verso dos grandes olhos negros “bizarramente úmidos e lindos”, do poema “Flor Tropical”, publicado em 1922.

Isso não deixa de ser uma contradição dentro do próprio fazer literário de João Alphonsus, que já articulava, ainda que timidamente, um elogio à banalidade. Nessa equação, fica acertada a leitura de que nem o nosso poeta, nem os outros mineiros rompiam abrupta ou definitivamente com a tradição, resultando num processo permeado por diálogos e contradições com a tradição.

Aos olhos de hoje, isso nos leva a um intertexto de certa anacronia. Primeiro, penso que João Alphonsus já ponderava a relação com as influências. Anos mais tarde, ficava para nós a célebre recomendação de Manuel Bandeira a Drummond, em carta de agosto de 1925, estendida aos amigos modernistas mineiros: “O Mário diz de vocês que é o grupo de modernistas mais fortes que o Brasil tem. Aconselho diplomacia nas relações com o passadismo mineiro. [...] Porrada só como revide”. (ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 239) (grifo meu)

João Alphonsus teria uma contradição entre o fazer poético e o pensar? Se considerarmos sua crítica ao livro de estreia de Enrique de Resende (em que ele combatia o

“passadismo” do poeta) e os poemas de autoria do próprio João Alphonsus, textos híbridos de simbolismo, modernismo e louvor à perfeição parnasiana, diríamos que sim.

Acompanhando a análise das vozes modernistas no jornal *Diário de Minas*, fica perceptível que ao longo da primeira metade da década de 1920, os jovens eram incitados (tácita ou explicitamente) a posicionar-se quanto aos novos tempos. Ao fazê-lo, formavam-se e ensaiavam sua própria escrita na dialética com a tradição, sem síntese apaziguadora nesse momento. A avaliação de Drummond sobre seus companheiros mineiros reforça essa contradição, quando considera o pensar de João Alphonsus como afinado à renovação. Eis:

Na verdade, nosso Modernismo incipiente contava com três líderes: João Alphonsus, que discutia problemas de teoria e crítica literária no jornal; Martins de Almeida, que tentou imprimir à nossa Revista uma linha teórica consequente; e Emílio Moura, crítico literário, que depois abandonou o gênero para elevar-se à mais refinada poesia. (DRUMMOND, *Estado de Minas*, 1977 apud CURY, 1998, p. 113).

A nova referência a nosso autor como um dos líderes do movimento, referência feita pelo próprio líder incontestado, só reforça o interesse em se levantar e estudar a produção crítica de João Alphonsus no *DM* e também nos outros periódicos.

Voltemos ao *Diário de Minas*. Maria Zilda Ferreira Cury observa que a participação de nossos modernos vai crescendo no periódico ao longo da primeira metade dos anos de 1920, período que ela investiga. Em suas palavras:

É interessante observar como o espaço do jornal vai sendo cedido aos “novos” literatos depois, principalmente, de 1923. A partir desse ano, mais ou menos, foi marcante a colaboração dos futuros renovadores (Drummond, João Alphonsus) e se podia notar, já, uma paulatina mudança no sentido de uma certa renovação estética. (CURY, 1987, p. 249, grifo da autora)

Esse avanço deve ser pensado, antes de tudo, como um percurso. Como a própria pesquisadora assinala, antes de 1922, o periódico já trazia críticas ao academicismo. Também podemos lembrar a entrevista com a pintora Zina Aita, ainda no ano de 1920, em que a artista se posicionava afirmativa quanto às novidades estéticas.

Ainda nesse rastro crítico, seria publicado no *DM* de agosto do ano de 1923 trecho de conferência proferida por Almeida no Centro Acadêmico da Faculdade de Direito, intitulada “A poesia intelectual da nova geração”, em que o autor continuava o balanço das novidades

estéticas. Vale destacar a aproximação ideológica do nosso Martins de Almeida do expoente paulista Mário de Andrade, ambos preocupados em organizar intelectualmente as ideias vanguardistas do grupo de que faziam parte. (BUENO, 1982; CURY, 1998).

O *Diário de Minas* também foi espaço da discussão que tomou grande parte do fôlego das ideias nacionais nessa década de 20, as reflexões em torno da nacionalidade. CURY (1998) aponta para a produção frequente de Drummond nas páginas do jornal em torno das tintas nacionalistas.

João Alphonsus também colaboraria para a discussão. No já citado artigo sobre a estreia do poeta Henrique de Resende, nosso autor registrava:

... quanta emoção nos versos de Henrique de Resende! (não se assuste não vou chamá-lo de esperança das letras pátrias...) Emoção que buscará outros rumos, mais modernos e audazes... É a nova luta com o ardor dos antigos renovadores, mas em prol da poesia mais nossa... Despertar de entusiasmos... Tropicalismos... (João Alphonsus. “Um Poeta”. *DM*, 15/06/1924 apud CURY, 1998, p. 125)

Interessante notar aí, na linha do que também foi percebido pela pesquisadora, um João Alphonsus que já apontava positivamente para um tropicalismo, ou seja, uma poética “mais nossa”, ao mesmo tempo que marcava distância na ironia de um nacionalismo ufano afeito às ideias de “esperança das letras pátrias.” Por indicação do professor Domingos Guimaraens, confiro que esse termo de elogio ao “sabor local” já estava na poesia de Cruz e Souza. No livro *Tropos e fantasia* (1885), escrito em conjunto com o poeta Virgílio Várzea, o termo “simbolismo” aparece duas vezes e com conotação positiva, com sentido ligado à força vital localista.

No poema em prosa “O padre”, o eu-lírico afirma gostar de sonhar com o azul, inebriado da “natureza com seu tropicalismo”. E então, no texto “Sabiá-rei”, acompanhamos esta imagem terna, do último momento do pássaro abatido por um caçador: “Nos seus olhos havia ainda os derradeiros lampejos do tropicalismo da raça.” (CRUZ E SOUSA & VÁRZEA, 1885, s/p).

Nesse sentido, pode-se ler que o termo já estava em uso positivo desde o Simbolismo, escola de ideias estéticas que nosso autor conhecia de dentro de casa. Registre-se que esse uso é anterior à acepção mais imediata nos nossos dias, pois tropicalismo é hoje sinônimo do movimento artístico da MPB e das artes brasileiras em geral a partir da década de 1960.

Como já foi dito aqui, não tivemos tempo hábil para consultar detidamente toda produção crítica de nosso autor, deixando qualquer generalização ainda mais perigosa. Entretanto, sabemos que essa não foi a única vez que nosso autor refletiu sobre o caráter do nacional na década do nosso modernismo.

Vinte anos mais tarde, ao “Testamento” de Edgar Cavalheiro, nosso modernista aponta com estas palavras para o balanço da geração. Vemos ali um olhar retrospectivo, generoso e de conciliação aparente, entre artistas e propostas, de certa maneira, diversos. João Alphonsus dizia que

O movimento modernista foi um traço admirável de unidade nacional no campo das letras e acredito que esta será uma das conclusões mais evidentes do seu inquérito. Não havia regionalismo (no mau sentido). Propunha-se e praticava-se olhar para o Brasil, cantar Brasil, escrever Brasil. Nunca se praticou como então o hábito da correspondência literária, de norte a sul, ou de sul a norte e leste a oeste, a começar por esse sempre oportuno Mário de Andrade, que ainda a cultiva até hoje. Os revolucionários tinham necessidade de gastar selo do correio para combinar planos e medidas, animar-se, aplaudir-se. As iniciativas provincianas, até então olhadas do alto, principiaram a ser festejadas com um entusiasmo nunca visto. Aliás, até então São Paulo não tinha sido considerada como simples província literária? (“À deriva” in Edgar Cavalheiro, *Testamento de uma geração* apud ALPHONSUS, 1976c, p 24.)

É sintomático inclusive que o primeiro assunto de nosso autor no *Diário de Minas*, quando passa a colaborador oficial do periódico, seja uma discussão em torno do caráter nacional da linguagem artística.²³ Com seu artigo “Língua brasileira”, publicado no *DM* de 31 de outubro de 1926, João Alphonsus inicia sua colaboração explícita para uma discussão em torno das artes nacionais que seria elevada ao nível editorial nesse periódico. O artigo em pauta é o primeiro texto da primeira página do jornal, ocupando duas de suas colunas. Na apresentação da página um do *DM* não há rubrica alguma, além do título da peça inicial. Assim, o texto ganha ares de editorial nesse jornal cujo teor era essencialmente político.

O artigo é um elogio àquela atividade modernista que adotasse heroicamente a reflexão e a prática de escrever em língua brasileira, no sentido que o autor dá a ela, já que “Escrever em brasileiro quer dizer escrever como os brasileiros educados instruídos falam”. Interessante acompanhar esse pensamento moderno que alça a língua oral ao estatuto da língua literária

²³ Na primeira página do periódico, nosso autor é apresentado com estas palavras: “Inicia hoje a sua colaboração efectiva em nossas edições dominicaes o joven escriptor João Alphonsus, cujo nome representa entre nós algumas das tendencias mais expressivas e curiosas do modernismo brasileiro. Não se limitando a ser um simples depositário da tradição paterna, João Alphonsus pratica o esporte perigoso das descobertas, e vae creando assim uma obra original na poesia e na prosa.” (Ref. Cit. Cf. Anexo VI)

desejável, numa literatura que aproveite de todos os neologismos e “etceterismos” consagrados pelo uso. Vale a transcrição do primeiro parágrafo:

É chatice ridícula hoje em dia a gente invocar o futuro se tratando de futurismo. Isto é dessas coisas múltiplas e às vezes até opostas que a ignorância popular reúne ironicamente na mesma denominação geral de futurismo, como a própria essência de todos os absurdos. Mas eu arrostto valentemente esse ridículo. Venho proclamar que o futuro há de dar razão aos heroicos rapazes (é praxe desde os tempos áureos do Simbolismo chamar de heroicos os renovadores artísticos), aos rapazes que tentam agora por livros revistas jornais, escrever em brasileiro. Dar razão nisso como em muitas outras coisas. (“Língua brasileira”, *DM*, 31/10/1926, p. 1, ort. atual.) (trecho)

Esse artigo é essencialmente um manifesto sobre teoria da linguagem digno de ser publicado no espaço das revistas modernistas. Entretanto, nos tímidos registros da participação de João Alphonsus no modernismo brasileiro, esse texto tende a passar despercebido. Vale acompanhar a argumentação desse texto como uma defesa do “escrever brasileiro” e da língua viva, com variações e mudanças. Nosso autor apregoa contra a obsolescência de um purismo reacionário e, em suas palavras, “dos preconceitos absurdos (me parece ter dito um pleonasma)”.

Tal defesa, feita com o entusiasmo de quem trabalha com a língua e está atento às renovações de dentro da própria estrutura do sistema linguístico, está a par das ideias estéticas contemporâneas do modernismo brasileiro e atualmente, se se pode dizer assim, de uma sociolinguística. Nosso autor arremata o artigo desta maneira:

Por fim, uma pergunta. Expressões fabricadas friamente num gabinete de trabalho, “friamente”, entre gramáticas pançudas e léxicos gordurosos, meticulosamente feitas, rigorosamente dosadas, expressões assim poderão competir com outras muito mais expressivas porque vividas intensamente pela gente, porque sofridas, mesmo que estas sejam estrangeirismos, idiotismos, barbarismos, modernismos, quaisquer ismos possíveis e impossíveis?

Nem nunca!

Notemos que as ideias partem do uso literário da língua falada pelos “brasileiros educados instruídos” e vão se ampliando para a própria formação de uma língua enquanto organismo vivo, aberto a influências externas e mudanças internas. Tal concepção avançada em termos de estudos linguísticos faz frente ao passadismo clássico, tanto em termos de concepção gramatical como norma, “Erros que ganharão foros de gramaticalidade quando se fizer uma gramática brasileira”, quanto em termos estéticos, contra um beletismo artificial do parnaso e

por uma literatura como lugar do novo e do próprio que vem da realidade de expressões “vivas intensamente pela gente”. Enfim, João Alphonsus deixa registrada sua teoria estética moderna, dentro do circuito das ideias modernistas brasileiras. A conquista de um novo “idioma poético” como orientado muitas vezes por um Mário de Andrade parece sempre ter contado com a teoria e a prática de nosso autor.

Realço que as ideias de João Alphonsus estão acertadas na constelação de ideias modernas que se discutiam à época. O professor Fernando Correia Dias assim resume o nosso modernismo:

Pode-se considerar o movimento modernista como o mais relevante fenômeno literário ocorrido no Brasil no século XX. Ele apresenta pelo menos três fases significativas: o impulso permanente pela renovação artística; a busca infatigável pela expressão eminentemente brasileira em suas manifestações; e o empenho em redescobrir a realidade brasileira. (DIAS, 2012, p. 11)

Afirmamos que, partir da busca pela “expressão eminentemente brasileira” que está expressa no tratado “Língua brasileira”, nosso autor deixa ver também que está empenhado na renovação artística e na redescoberta de uma realidade brasileira que aconteceria desde seu primeiro texto “Morte Burocrata” no periódico *Novella Mineira*, em 1922.

Na historiografia literária brasileira, é comum que comece a se contar da participação do nosso autor a partir do episódio da polêmica estabelecida com Mário de Andrade, iniciada no domingo seguinte a esse texto de estreia no *Diário de Minas*. Trata-se do texto “Técnica”, assinado por João Alphonsus no *DM* de 07 de novembro de 1926. Mas antes disso, façamos outro parêntese.

Nessa época, nosso autor já tomava parte efetiva das discussões grupais e começava a aparecer no debate entre os maiores missivistas do modernismo. O farol do Modernismo Brasileiro, no sentido de orientação aos mais jovens e pacificação possível entre diferenças no movimento, é sem dúvidas Mário de Andrade. É também o maior correspondente ativo e passivo dos textos pessoais em torno das nossas ideias modernas.

Na troca de cartas com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, podemos acompanhar episódios importantes de João Alphonsus no movimento moderno brasileiro. Muitas vezes essas histórias são bastidores da literatura, mas também são apontamentos para

textos e ideias que ficaram nas páginas periódicas da época e que só voltam à tona quando essas discussões infraestruturais vêm reabilitá-las.

Pudemos constatar que a primeira menção explícita ao futuro autor de *Galinha Cega*, no corpo do texto da carta entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, parece ter acontecido naquele mesmo 31 de outubro daquele ano de 1926, quando João Alphonsus publicou sua primeira coluna como colaborador oficial do *DM*. O fato se deu por uma contenda literária. O poeta Austen Amaro publicara naquele ano o livro *Juiz de Fora*, sua estreia literária, e recebera crítica mordaz de Bandeira na imprensa.

Manuel Bandeira escreve a Mário para, dentre outras coisas, dizer do desagrado com a réplica que nosso autor fez na imprensa sobre essa avaliação estética. Ele diz que não teve “nenhum movimento de antipatia pelo Alphonsus”, mas considerava que ele queria “é bancar o destemido, o pessoal” (ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 325). A situação está explicada em nota ao livro dos missivistas, assinada pelo próprio Bandeira:

No segundo número da *Revista do Brasil* (30 de setembro de 1926) fiz uma nota crítica sobre o livro *Juiz de Fora* de Austen Amaro, e essa nota, apesar de muito simpática ao poeta, irritou profundamente a João Alphonsus, ao qual escreveu contra mim pelo suplemento mineiro da *Manhã* de 26 de outubro. A minha resposta foi uma “Carta aberta a João Alphonsus” publicada no nº 4 da *Revista do Brasil* [30 out. 1926]. Carta mansa, em que eu acabava dizendo: “Me queira bem João Alphonsus”. Alphonsus, que não me conhecia pessoalmente, caiu em si e viu que fora injusto comigo. Depois nos encontramos em Belo Horizonte e ficamos amigos para sempre. (ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 325)

Por meio dessa carta, e mais especificamente dessa nota, ficamos sabendo dessa discussão crítica perdida nos periódicos da época. A avaliação negativa que o poeta experiente fizera desagradou em cheio a João Alphonsus, que correu ao jornal carioca para defender os versos do poema lírico de *Juiz de Fora*. Vale acompanhar o artigo com a argumentação de nosso autor. Vejamos que primeiramente são listados elogios ao teor otimista e atualizado do brasileiro desses novos versos, pois, segundo o crítico Alphonsus,

Para falar verdade, verdadeira, a melhor parte do poema é a introdução onde tem pouco *Juiz de Fora*, muito Brasil. Interessante ler um poeta novo cantando um Brasil bem diferente da pátria amada, idolatrada, salve! salve! Cantiga forte da brasileiro sem porque-me-ufanismos literários. (João Alphonsus. “*Juiz de Fora – poema lírico*”, Suplemento de Minas Gerais do *Jornal A manhã*, 24 out. 1926, p. 8)

Depois disso, nosso autor discutiria longamente a injustiça e parcialidade da crítica que Manuel Bandeira fazia ao escolher elementos “exibindo ruindade” dos versos de Austen Amaro para avaliar o livro como um todo. Para contrastar, João Alphonsus pergunta por que o mesmo crítico escolhera a parte boa de *Losango caqui*, livro de Mário de Andrade, para generalizar o elogio crítico. Ele próprio responde em seguida: “Ora porque! [sic] Com Mário o caso é outro. Mostrar apenas o que é bom.” (idem)

Bandeira dizia a Mário que o “artiguinho do João Alphonsus” seguia anexado àquela carta de 31/10/1926, para que seu correspondente pudesse “entender a minha carta aberta na *Revista do Brasil*”. A polêmica em torno da poesia do estreante mineiro durou um par de textos na imprensa e terminou com um armistício.

Nesse sentido, pela carta-aberta no *Jornal do Brasil*, Bandeira pondera sua avaliação crítica inicial, reelaborando-a e pedindo: “Me queira bem, João Alphonsus”. Este, por sua vez, na imprensa mineira, no dia 08 daquele novembro de 1926, buscava conciliar-se com Bandeira: “mais cedo do que esperava me arrependi de ter escrito aquele medonho artigo” e arrematou: “Disponha do meu coração” (ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 316-317).

Pequena observação: quase vinte anos mais tarde, na nota de pesar que Manuel Bandeira faz no mesmo jornal *A Manhã* sobre a morte de João Alphonsus, ocorrida em 1944, o poeta se lembraria com ternura desse episódio: “Antes de se tornar meu amigo, odiou-me. Como acontece tantas vezes, esse ódio era um sinal de generosidade”. (BANDEIRA, 1944, p. 4) Em certo sentido, completo que foram, além de amigos, parceiros colaboradores, pois ambos organizariam no ano de 1938 volume da obra completa do poeta Alphonsus de Guimaraens.

Drummond escreve a Mário carta datada de 07 de novembro daquele ano de 1926 fazendo longa defesa de João Alphonsus nessa contenda. A essa altura, a correspondência entre os dois aprofundava em afeto. De mentor admirável, Mário já passava também a amigo querido: “Mesmo se queixando ainda da trombada que levou, você encontra jeito para dizer uma porção de coisas sérias e bonitas que fazem de suas cartas as melhores cartas do mundo inteiro”, dizia-lhe Drummond.

Nessa mesma carta, conta sobre seu retorno de Itabira a Belo Horizonte, conseguindo seu “lugar de redator no Diário de Minas, jornalzinho do PRM”, importante jornal, sabemos, em torno do qual se reuniria nosso grupo modernista mineiro. Nas beiradinhas desse “jornal da roça”, Drummond e seu grupo encontrava um “ambientezinho artístico animador”. Daí se segue sua empenhada defesa de João Alphonsus, de que vale a transcrição:

Preciso dizer a você uma palavrinha sobre o caso João Alphonsus – Manuel Bandeira. Aliás não tem mais caso, porque a “Carta Aberta” do Manuel é de jeito a desarmar o maior bruto do mundo, e o João não é nenhuma fera, é apenas um excelente rapaz que numa hora escura escreveu uma burrice de que não imaginou as consequências, e que hoje – não me falou, mas eu sei – está arrependidíssimo de tudo isso. Aquele artigo dele na Manhã é dessas coisas que a gente faz e logo depois se admira como é que teve coragem pra fazer aquilo, tão injusto, idiota e sem pé nem cabeça que é. Xingar o Manuel porque não achou divino o poema bestialógico do Austen é dessas grandes burrices que... bem, vamos adiante. Também a referência que ele fez ao nome de você no tal artigo foi atrapalhada e sem jeito. Não foi de má-fé, não. Foi atrapalhada. Isso mesmo creio que ele lhe terá explicado em carta²⁴. (CDA a MA, 07/11/1926, apud CARLOS & MÁRIO, 2002, p. 252-253)

Longe de Minas, voltamos às cartas dos confidentes mais maduros, já que, apenas dois dias depois, Mário é quem revelaria grande interesse pelo caso. Na sua observação amiga, o problema não parecia esclarecido. Em carta a Bandeira, datada de 10 de novembro de 1926, entre discussões extensas e variadas sobre crítica literária, “Você deve estar um pouco irritado com esta carta pernóstica de tão cheia de argumentação fria”, encerra a missiva neste ponto:

Não tem a mínima importância [toda essa discussão crítica] e o que eu quero com interesse que você me escreva é sobre o ponto em que está o caso de você com o Alphonsus. O Martins de Almeida me escreveu que o Alphonsus é um sujeito impulsivo, bom no fundo porém cheio de explosões perigosas. Nesse caso ao menos a gente carece de se precaver pra que não tenha desilusões profundas.

E ciao com todo o meu carinho.

Mário. (MA a MB, 10/11/1926, ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 324-325)

Em sua resposta na carta datada do dia seguinte, Bandeira faz revelar na intimidade o que o texto público tinha simulado como um armistício, como um desfecho diplomático. Agradece a preocupação de Mário e o bem que ele lhe quer. Daí vai ao centro da questão:

Uma coisa como aquela da carta aberta e os poemas cujo amargo impudor tanto lhe chocam afinal não passam de defesa. Não é contra um João Alphonsus, esse ou aquele, é contra o areão. Não tive nenhum momento de antipatia pelo Alphonsus. Vi logo que ele escrevera impulsionado por um móvel generoso: prefiro uma má ação generosa a uma boa ação mesquinha. O caso da doença e perda da mão acabam de justificar o meu instinto. Pode ser que o J. A. não preste mesmo: todo o mundo teve essa impressão. Mas eu ainda acho que ele quer é bancar o destemido, o pessoal. Em todo o caso isso não tem a menor importância. A “Carta Aberta” saiu daquele jeito porque eu ando muito aporrinhado. (MB a MA, 11/11/1926, ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 325)

²⁴ Não foi possível localizar ou mesmo saber da existência de tal carta.

Pelo trecho transcrito, pode-se perceber que o debate público via cartas-abertas se diferenciava do debate íntimo. À vista de todos, as páginas dos periódicos tornavam-se um espaço de tentativa de conciliação, de uma “verdade” que não apareceria nas cartas particulares. A pesquisadora Mônica Velloso (VELLOSO, 2009), por exemplo, nos lembra desse momento da vida epistolar de Mário de Andrade, quando recorta sua correspondência com Prudente de Moraes Neto analisando-a como uma experiência ocorrida sob o signo da amizade.

Naquele momento (1925-1927), Mário atuava como conciliador da intelectualidade, sobretudo em torno do seu projeto de língua brasileira. Para isso, usava sempre da diplomacia, equalizando as ideias divergentes dos outros, repetidas vezes dando ouvidos às “razões de você”, para angariar colaboradores para sua interpretação do Brasil, em um momento de crença maior na *arte-ação*. Note-se que Mário se interessou verdadeiramente pelo caso da “contenda literária” entre nosso autor e Manuel Bandeira, mais do que tomou partido pela parte mais amiga, que seriam obviamente as razões de Bandeira.

De sua parte, o poeta de *Cinza das horas* encerraria o assunto com Mário na carta seguinte, de 13 de novembro de 1926, na qual viria a se referir a João Alphonsus generalizando os dissabores e os colocando na conta talvez de imaturidade, de explosão jovem, de incoerência.

Bandeira diz a Mário que “Ainda hoje quando vejo um sujeito como o Alphonsus te imitar e bancar no mesmíssimo artigo em que o faz uns amores pelo R.[onald de Carvalho] e G.[uilherme de Almeida]²⁵ e umas displicências por ti, fico puto da vida, e castigo.” (ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p. 327)

Voltemos ao citado texto “Técnica”, o segundo de João Alphonsus como membro fixo do *DM*, e que fora publicado nesse periódico no dia 07/11/1926. Em termos gerais, o artigo desenvolve as ideias de libertação e atualização das formas da linguagem que já apareciam no texto “Língua Brasileira”. Neste segundo momento, a moderna liberdade estaria no verso livre, e João Alphonsus é taxativo quando censura os versos de Guilherme de Almeida ao dizer que “metrificação faz parte do passadismo”.

Essa é a história mais noticiada do debate do modernismo mineiro em torno da atividade crítica de João Alphonsus. Ela está explicada pelo próprio Mário de Andrade em um volume que reúne cartas enviadas por ele ao longo de vinte anos a Carlos Drummond de Andrade. O citado artigo de nosso autor e as cartas-abertas veiculadas nos periódicos estão anexadas ao fim

²⁵ Provavelmente são esses os referentes de R. e G., de acordo com os diálogos em cartas anteriores.

do livro para explicar esse debate. (Cf. ANDRADE & ANDRADE, 1988, p. 266-272, também reproduzida no Apêndice 3 de ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 582-589) Primeiro, vamos partir dos bastidores.

O missivista Mário de Andrade enviou a carta-aberta ao jovem poeta Drummond, que era então Redator do *Diário de Minas*, junto a carta que lhe escrevera a 14 de novembro do ano de 1926, com a recomendação de que “Se não quiserem publicar leiam vocês e dê pra ele.” (Carta 51, MA a CDA, 13/11/1926, ANDRADE & ANDRADE, p. 256). Na carta seguinte, Drummond agradeceria entusiasmado o “auxílio estupendo” que Mário havia dado ao *DM* com o texto da Carta-Aberta. (Ibidem, p. 257)

Na carta aberta, de 17/11/1926, Mário aponta a “inteligência viva” que há nas reflexões de JA, mas “reflexões de moço”. Em seguida explica: “Não quero dizer com isso que sejam fracas ou desprezíveis. Deus me livre! É por serem de moço aliás que merecem muito mais minha atenção e respeito...”. A discussão termina com pacífico desfecho na “resposta aberta pro Mário de Andrade”, em palavras de síntese ponderada e desfecho com “a mais forte e a mais amiga das admirações”. (ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 589)

Voltando à correspondência privada, Mário em carta a Drummond de 23/11/1926, ainda trata da polêmica Bandeira-Alphonsus, mas professa que ela “resolveu-se da melhor maneira e estou contente” (ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 259). Da mesma forma, diz ao interlocutor que encurtou o assunto, que fez uma “concessãozinha” argumentativa a João Alphonsus na imprensa. Na verdade, o que os bastidores revelam é que a amizade prevalece, os argumentos saem de campo e a dialética persiste no farol do Modernismo. Se ouvirmos Mário de Andrade, percebemos que

foi mesmo só com medo de botar você aí meio atrapalhado que não secudei mais uma vez publicamente pro João Alphonsus. Tive medo dos diretores do *Diário* fazerem cara feia pra você. Aliás não ia treplicar não. A argumentação do João Alphonsus está muito inteligente e boa. Os argumentos novos que eu produziria em defesa das minhas opiniões são mais pessoais que propriamente intelectuais. Porém carecia de esclarecer umas coisitas. Isto é, carecia não, ia esclarecer apenas por esclarecer. (Carta 53, MA a CDA, 23/11/1926, ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 256)

O fato é que, para além da argumentação sobre o valor estético da poesia alheia, a correspondência vai nos ajudando a biografar um poeta ainda não conhecido de todo. Noutra

conversa desta época, agora em carta do próprio João Alphonsus a Mário de Andrade, podemos ver que nosso autor aponta para a atividade poética como sua maior aspiração.

Poesia propriamente dita quanto pior melhor. Os meus piores versos metrificados têm encontrado tantos admiradores que é mesmo um desgosto. [...] **Faço versos porque sinto precisão disso** e embora às vezes escrevo prosa, **minha ambição maior é ser poeta**, poetando ‘como quem vive’ sem criar métodos prévios intenções preestabelecidas nem nada. Confesso aqui para V. que meus versos mesmo quando reconheço eles muito ruins me botam contente e lépido. Ao contrário de outros poetas raramente rasgo eles e guardo-os não para publicar mas para reler de vez em quando como pedaços tem horas que detestáveis de mim mesmo. V. conclua o que quiser mas eu era assim e hoje estou assim. Frutos talvez duma incultura bem regularzinha. (Carta de JA a MA, 07/12/1926, apud. MACHADO, 2004, p. 56, ort. atual.)

A carta faz parte de uma epistolografia incompleta, nunca organizada para edição crítica. Vamos recolhendo informações para esboço do panorama das discussões do modernismo (e da arte literária em geral) de que João Alphonsus participava. Estamos cientes do caráter fragmentário desse método, mas não é nossa intenção discutir a natureza meramente sequencial das ideias, suas réplicas ou as oscilações que porventura possa haver. Qual seria o assunto prévio da carta anteriormente citada? Sabemos que, a esta época, nosso autor já havia publicado dois contos nas revistas do modernismo: “Galinha cega”, na *Terra roxa* de São Paulo e “A pesca da baleia” na nossa *A Revista*. João Alphonsus teria resposta de Mário em outra carta? É algo a se pesquisar.

Não se pode negar, entretanto, que esta última carta traz uma informação relevante. João Alphonsus confessa sua afeição máxima pela escrita de versos, a poesia propriamente dita, em uma discussão no meio da década em que vinha sendo reconhecido como contista. Esse fato reverbera sentido quando pensamos que a prosa de nosso autor é repleta da encenação de casos de poetas frustrados, poetas que buscam de várias maneiras a expressão perfeita no verso e que, por várias razões, estão em crise com os resultados obtidos. Na análise dos textos em prosa de que trataremos nesta tese, essa nota biográfica colabora, ressoando a seu modo.

Nesta história epistolar que vem nos revelando um modernismo bem afeito aos bastidores, tratemos de um último caso que envolve diretamente João Alphonsus. Em 1927, a correspondência entre Drummond e Mário se avoluma, e João Alphonsus é citado com mais frequência. Nesse período, Mário está animado com a ideia da reunião de poemas do modernismo mineiro “um hurra! Estou urradíssimo pela antologia. Idéia cutubaça. Só espero ela agora.” (Carta 57, MA a CDA, 20/02/1927, ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 275).

Trata-se de uma publicação, idealizada por nossos rapazes do Estrela, que reuniria João Alphonsus, Pedro Nava, Emílio Moura e Drummond.

Entretanto, meses depois Drummond vai lamentar em carta a Mário o perecimento do projeto da “Antologia dos 4 poetas mineiros”, pois esses mesmos poetas estavam em dispersão. O futuro autor de *Alguma poesia*, no entanto, ressaltava que “O João em todo caso de vez em quando me saca do bolso um poema esplêndido que eu leio e invejo porque desgraçadamente vou deixando de fazer poesia. (Carta 64, CDA a MA, 02/08/1927, ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 294)²⁶ Essas palavras, por suposto, são do calor da hora, mas não deixam de ter interesse quando lidas quase um século depois. São palavras de um dos maiores poetas da língua portuguesa comentando uma obra poética de João Alphonsus em sua maioria desconhecida, dispersa e que nunca teve ao menos uma publicação efetiva.

Na carta-resposta, Mário não se conforma com a desistência do grupo mineiro e protesta enfático:

É uma infâmia vocês abandonarem a idéia da *Antologia*. Fiquei furo da vida. Isso não se faz. É indecente. Publiquem em papel de jornal, em papel higiênico, em qualquer papel, se quiserem faço uma subscrição pra publicar o livro de vocês mas com mil milhões de cachimbos apagados, publiquem! (Carta 65, MA a CDA, 26/10/1927, ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 298)

Mesmo com tamanho apadrinhamento, a antologia nunca se fez, para infelicidade geral. Ainda assim, o organizador das vozes modernistas não desistia. Pediu, logo em seguida, ao amigo que falasse ao João para que este mandasse um conto ao *Diário Nacional*, em que Mário trabalhava à época, “debaixo das ordens do Couto”²⁷. Parece que, mesmo pensando “que joça é trabalhar em jornal”, ali Mário podia executar a ocupação modernista da inteligência pública nacional, aproveitando-se conscientemente do poder de circulação pública de um diário de

²⁶ Drummond confirma aqui o que se pode saber esparsamente na crítica da obra de João Alphonsus: foi poeta de relevo. Mas, como já foi dito em outra parte, seus poemas nunca foram reunidos. A melhor recolha talvez esteja na pequena antologia que encontramos no citado Suplemento Literário de MG, de 2015 ou na *Antologia da poesia mineira: fase modernista*, org. por Alphonsus de Guimaraens Filho. O artista e professor Domingos de Leers Guimaraens, sobrinho-neto de nosso autor, informa: “João nunca publicou um livro de poesia, mas durante toda sua vida publicou poemas em jornais e revistas além dos muitos que deixou escondidos nas gavetas. Para onde foram estas gavetas é um mistério que os filhos de João não conseguem responder; foram até acusados, injustamente, por Pedro Nava, de estarem escondendo a poesia de mais um Alphonsus.” (Cf. GUIMARAENS, 2014, p. 171-186, em que o pesquisador promove íntima discussão sobre o assunto em geral, sobre a *Antologia* com material inédito, bem como nos apresenta poesia nunca divulgada de João Alphonsus, que estava sob a guarda da família)

²⁷ Antônio Carlos Couto de Barros

notícias e variedades. Assim, orientando o modernismo em seu entorno, Mário utiliza da carta a Drummond, pedindo-lhe licença para falar diretamente ao outro mineiro. Vejamos esse interessante recurso:

Ou, espere, eu mesmo falo daqui: João Alphonsus. Estamos fazendo uma página literária aos domingos no *Diário Nacional*. Venho pedir pra você um conto, me manda? Não carece que seja muito grande não, como no domingo que vem mandarei a página com a poesia do Carlos, você se regulará como quiser. Não sou eu que organizo a página, é o Couto, o que quer dizer que é quase a mesma coisa. Aceita? Olhe, João Alphonsus, o Carlos veio me contando uma lengalenga muito chorona, que vocês estão dispersos e abandonaram a idéia da *Antologia*. Acho isso uma pena. Vocês estavam fazendo em Minas um movimento intelectual harmoniosíssimo, bem mais harmonioso que o da gente e o do Rio. Vocês não podem abandonar isso no meio, é ridículo. Mando pra vocês lerem a nota que escrevi no *Diário* sobre [a Revista] *Verde*. É minha opinião sincera, o que vai aí. Façam a *Antologia*, vamos! Criem coragem e sejam homens de livros. A gente tem mesmo que ser poeta no Brasil, quem que pode com a fatalidade. Bom tólogo. Você não me escreveu nem uma linha sobre o *Amar*[, verbo intransitivo], hein, seu safado! (2002, p. 298-299)

Nesse trecho antológico, fica patente a admiração de Mário ao grupo mineiro, sua vontade de que ele se fortalecesse, e, uma vez mais, seu papel de incansável organizador. Também aparece aqui o silêncio de João Alphonsus, reclamado pelo missivista-autor “não lido”, que incentiva o leitor à escrita e à atividade epistolar, esta que, já temos ideia, seria pouco frequente em nosso autor se colocada ao lado de Bandeira e Drummond.

No ano seguinte, Drummond declararia, em carta de 02 de janeiro de 1928, e pela última vez, a extinção do projeto da *Antologia*, pois só ele, Nava e João Alphonsus estavam “com os papéis em dia”. Na resposta, Mário reinveste no incentivo à ficção dos mineiros desistentes, dizendo que a prosa da *Revista Verde* estava “intolerável de fraca” e que ele (Drummond), João Alphonsus e outros deveriam mandar prosa pra lá.²⁸

Além da série reunida em *Antologias*, homenagens e estudos críticos, não se pode esquecer que a poesia sempre participou da prosa de nosso autor. Os exemplos são inúmeros, como se verá no capítulo seguinte, ao lermos o conto “O homem na sombra...”. Vale aqui destacar que há um poema de autoria de Anfrísio, que é personagem do romance *Rola-Moça* e, neste caso, por que não um heterônimo irônico de João Alphonsus?

²⁸ Meses antes do pedido de Mário, João Alphonsus havia participado da “*Revista Verde*” com o conto “*Oxycyanureto de Mercúrio*”, na ed. n.3 dessa revista, nov. 1927. Ao que parece, antes de reunidos em livro, este é o terceiro conto publicado pelo autor nos periódicos.

Na história polifônica da ampliação de Belo Horizonte, irrompem versos do bacharel Anfrísio, em sua última cena do romance. O narrador deixa vagar a prosa na aproximação dos dilemas desse personagem, fazendo colidir o lírico e o pragmático pequeno-burguês. A noite é de lua, Anfrísio pensa na morte, no amor e nas parcelas de pagamento de sua casa própria, em “números que decrescem apenas no papel”. É nessa confluência de estímulos psíquicos que aparece o poema autoral, quando o “desânimo de Anfrísio atingiu os limites extremos dos que sucumbem ou... fazem versos”.

Olhando como num enquadramento modernista para “a lua que organizava um quadro japonês em cima da haste da piteira do seu jardim moderno”, o bacharel escreve estes versos no mesmo papel em que formigam os algarismos da hipoteca bancária:

*Lua, madrinha dos falhados,
Que não têm lar e não têm pão!*

*Que têm um lar e têm um pão,
Mas que não é deles não!*

*Lua, madrinha dos falhados,
Seja minha madrinha não!*

Era um poema. O mais espontâneo poema de sua vida. Não foi a grata sensação puerperal do poeta depois do belo poema. Mais do que isso: desembaraçar completo de todos os liames do cotidiano, das preocupações mesquinhas. A lua espiava entre os galhões da piteira. Liquidara o dia e o assunto. O poema solucionara todas as suas dúvidas. Toda as duas dúvidas. Foi ler os versos para dona Diva. (RM, p. 248)

Na cena poética de Anfrísio, João Alphonsus parece dialogar com a literatura de dois amigos seus. A cena dialógica e a dicção dos versos são dignas de um *Macunaíma*, mas também há humor com o célebre “primeiro poema” de Drummond. Na penúltima parte de *Rola-Moça*, narrador e personagem pensam no sentido de enfim conquistar-se a poesia. Na piada de João Alphonsus, algo como chamar-se Raimundo seria rima e solução, além de o eu lírico estar sob a influência da lua. Vejo essa fatura poética como claras e bem-humoradas referências ao “Poema de sete faces”, este que abre a primeira publicação em livro do amigo poeta de Itabira.

Voltando ao periódico extraoficial do modernismo mineiro, João Alphonsus passaria a publicar textos variados com regularidade. Num levantamento parcial do *Diário de Minas* após 1925, sobretudo após o texto “Língua brasileira”, de outubro de 1926, podemos facilmente verificar que nosso autor usou desse espaço para literatura em verso e prosa, bem como para crítica literária. Vemos com interesse, por exemplo, seu conto inédito “Suicida” e o poema em

verso livre “Versos sobre o Natal”, ambos publicados na página 2 do *DM* do primeiro dia do ano de 1927. Nesse ano também, ali seria republicado seu célebre conto “Galinha cega”, em mais uma prova de que o jornalzinho do partido mineiro foi o lugar de certo privilégio para divulgação dos textos modernos de nosso autor, mas também para Carlos Drummond de Andrade, como fica provado na pesquisa de CURY (1987), e provavelmente para os outros jovens escritores desse círculo.

1.7 Uma história ainda a ser contada...

Mesmo sem levar a cabo o levantamento completo dos textos de João Alphonsus, o sentido que fica é que a prática literária mais numerosa e frequente de nosso autor durante os primeiros momentos do modernismo, ao longo da década de 1920, se deu sobretudo no *Diário de Minas*. Não restam dúvidas se comparamos os textos assinados explicitamente que ele publicou nesse periódico com o restrito número de textos que ele publicaria na mesma década em outras revistas oficiais do modernismo brasileiro. Embora sejam contos de inegável importância, como *A pesca da baleia* publicada no número 2 de *A Revista*, a impressão que fica para os leitores restritos a esses periódicos consagrados na história do modernismo pode ser a de que João Alphonsus tenha sido poeta bissexto e contista eventual dentro dessa década de grandes novidades. Nesse sentido, é preciso dizer que sua prática frequente no debate e na publicação de textos se deu majoritariamente na imprensa belorizontina, em endereço fixo, Rua da Bahia 1210. Essa é uma história que mereceria ser contada.

Nesse mesmo sentido, como aponta DIAS (1965), nosso autor também publicou no periódico *Folha de Minas*, anos mais tarde. Essas publicações poderiam trazer algo a contribuir, assim como *DM* para a análise da obra ficcional? Ficamos sabendo que João Alphonsus manteve nesse jornal “uma coluna forense, em que analisava jurisprudência e doutrina”. O estudioso afirma que teve a “oportunidade de ler algumas dessas seções semanais, publicadas no ano de 1941”. (Cf. DIAS, 1965, p. 61-62). Haveria ali nessas páginas ainda a traça modernista disfarçada no texto de assunto sério e de matéria jurídica, como houve no *DM*?

Nosso autor demonstra consciência de participação em um movimento maior. Em suas palavras num balanço da geração, podemos ler que “Quando surgiu o movimento que veio a se chamar modernista eu era um sujeito preparado para todas as revoluções, já tendo fabricado

sem alarde algumas bombas particulares.” (“À deriva” in Edgar Cavalheiro, *Testamento de uma geração* apud ALPHONSUS, 1976c, p 17.)

A mais completa bibliografia de que dispomos foi levantada por Hélio Gravatá e consta do sempre citado estudo *João Alphonsus: tempo e modo*, do prof. Fernando Correia Dias. As poucas inconsistências desse estudo bibliográfico não pesam em nada contra ele, pois ainda é a maior possibilidade para aquele que quiser ler João Alphonsus para além da obra publicada. Por exemplo, os críticos não haverem apontado para o conto “Morte Burocrata” em 1922 na Revista *Novella Mineira* é problema mínimo, pois o próprio autor nos leva a essa fonte em sua “Nota Cronológica” da primeira edição de *Pesca da baleia*, nota republicada em *Contos e Novelas*. Outro exemplo, essa bibliografia apontar equivocadamente que o conto “Galinha cega” fora primeiro publicado no referido *Diário de Minas* em agosto de 1927²⁹, nos levaria outra vez a investigar esse periódico mineiro, que, na segunda metade da década de 1920, aumentava significativamente em participação do nosso autor e de outros modernistas.

Devemos a esse levantamento bibliográfico importantes fatos sobre nosso autor, de textos nunca republicados e que permanecem, em sua maioria, na fonte primária dos periódicos. Segundo essa investigação, João Alphonsus publicou mais de dez crônicas literárias, entre 1929 e 1933, no jornal *Estado de Minas*. Fez crítica literária no jornal *Minas Gerais* no ano de 1930, na revista “Belo Horizonte” no ano de 1941 e no jornal belorizontino *O Diário*, em 1943.

Nos periódicos do Rio de Janeiro, nosso autor publicaria pelo menos dois contos na Revista do Brasil entre 1941 e 1942, mas também, na seção “Autores e Livros” do jornal carioca *A manhã*, dirigido por Cassiano Ricardo, publicaria contos e crítica literária ao longo de 1941 (quando o periódico foi fundado) até 1944, ou seja, até o fim de sua vida.

Por indicação da pesquisadora Constância Lima Duarte, chegamos ao fato de que nosso autor publicou texto(s) na Revista Alterosa, uma revista belorizontina que existiu de 1939 a 1964. Segundo MAIA & SILVA (2010), tratava-se de uma publicação “ilustrada, noticiosa e literária”, da qual participaram vários nomes das letras mineiras ao longo desses anos de existência, e que contava com a colaboração de João Alphonsus. Essa informação se soma a todas as outras como um incentivo à pesquisa desses textos dispersos e, talvez, inéditos, pois nunca republicados com indicação dessa revista. Nosso autor teria colaborado com textos exclusivos para a revista nos últimos cinco anos de sua vida, já que viria a falecer em 1944?

²⁹ Como é sabido, o conto está publicado no n.6 da Revista *Terra roxa e outras terras*, em julho de 1926.

A Revista *Alterosa* está no Acervo da Hemeroteca Pública de Minas Gerais e, nas raras edições digitalizadas pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira, pude encontrar a republicação do conto “Galinha Cega”, na edição de n. 235, de 1 de junho de 1956. Além disso, ao longo das páginas digitalizadas, há várias referências a Alphonsus de Guimaraens, a Alphonsus de Guimaraens Filho, além de uma série de menções aos grupos de escritores mineiros a partir do modernismo, marcando-se, ao que tudo indica, como uma revista de variedades, mas com forte aceno para a literatura mineira de várias gerações.

Antes que avance a discussão, é preciso um rápido desvio. A atividade poética de nosso autor não nasceu nas páginas do *Diário de Minas*. Nasceria antes, em casa mesmo, e sob autoridade do olhar paterno.

Em carta a Belmiro Braga, de 22 de outubro de 1918, o poeta Alphonsus de Guimaraens agradece ao amigo por haver publicado um soneto seu na revista *Fon-Fon* daquele ano. Então, o grande poeta lhe oferece também um poema do filho João, que contava dezessete anos à época, com a seguinte recomendação: “Pondo de lado minha natural suspeição, parece-me que posso afirmar que temos mais um poeta. Ele já faz muito para a idade que tem. Nasceu em 1901” (GUIMARAENS; BUENO, 2002, p. 21)

Segundo DIAS (1965), trata-se do já citado soneto “Ao Findar do Dia”, que depois seria publicado no *Diário de Minas* do dia 03 de julho de 1921 (Anexo II). O amigo influente da revista *Fon-Fon* responde ao poeta de Mariana com generosidade: “Sempre e sempre ao seu inteiro dispor e do nosso João, que vai longe começando como começa. Bravos ao Pai e ao Filho” (Carta de BB a AG, 29/11/1918, apud. DIAS, 1965, p. 51)

Nesse ano, João Alphonsus se mudara para Belo Horizonte e então podemos ter notícia de uma troca frequente de cartas entre eles. Embora seja uma epistolografia incompleta (como o próprio organizador Alexei Bueno nos adverte ao organizar as cartas de Alphonsus pai), esses textos entre o mentor e o então jovem poeta têm interesse. Podemos ver ali uma rápida captura biográfica desse momento de nosso escritor, enquanto pré-ficcionista.

À biblioteca do pai e a toda influência que um grande poeta pode ter sobre seu filho interessado em literatura, seriam somadas as novas trocas no ambiente da capital. É o que está no discurso de agradecimento aos intelectuais que homenagearam João Alphonsus pela conquista do prêmio literário no ano de 1936, a respeito do romance *Totônio Pacheco*. O texto está publicado no *Minas Gerais* de 14 de janeiro desse ano.

Remontando no tempo, volto a memória para 1918, quando cheguei a Belo Horizonte, e conheci você, Milton Campos. Eu fazia versos, mas, em matéria de romance, ainda vinha cheio de Miguel Zevaco, Ponson du Terrail, etc.. Conan Doyle era minha literatura mais avançada. Encontro Milton mal chegado do Ginásio de Leopoldina e discorrendo maduramente sobre Anatole France. (...) Não era somente France, mas um amadurecimento precoce de cultura, uma orientação segura de arte, no rapaz mal saído da adolescência, e que discorria longamente sobre os meus autores prediletos, inclusive meu padrinho Machado de Assis. (apud DIAS, 1965, p. 54)

As palavras do próprio autor, no balanço de suas influências e de seu ofício poético, deixam ver que o impacto das novas trocas modernas aconteceria com a mudança para esta capital do estado. O poeta João Alphonsus estava longe de se aposentar em 1918. No início do ano seguinte, em carta a Belmiro Braga, Alphonsus de Guimaraens deixa ver as avaliações positivas sobre a escrita de seu filho jovem poeta. Vale transcrever:

Mariana, 13 – Iº - 919

Caro Belmiro,

Algumas linhas para agradecer-lhe as palavras que acompanharam o meu e o soneto do João. Este, que aqui esteve muitos dias, durante a intensidade maior da gripe, que quase vitimou Zenaide (minha mulher), confortando com sua presença a sua mãe, - escreveu ao amigo, quando daqui partiu para Belo Horizonte. (trecho) (GUIMARAENS; BUENO, 2002, p. 24)

Prosseguindo nessa história, é também numa carta que temos a notícia da famosa visita de Mário de Andrade ao poeta de Mariana. O episódio entraria para sempre na história do movimento moderno, e o texto que registra tamanha impressão também ajuda a escrever a história de nosso autor. Vale transcrever um trecho:

Mariana, 15 de julho de 1919

João,

Vamos indo regularmente de saúde, - eu, Zenaide e a prole. O Albino recebeu a tua carta e vai aprofundar-se nas leituras de Alexandre Dumas (vertidas para o vernáculo) para responder-te. Como não sou eu que levo as cartas ao correio, levando-as qualquer uma das tuas pequenas irmãs, - não sei a quem devo atribuir uma demora tão longa que dizes há na minha parte em acusar o que nos escreves.

Não recebeste uma carta enviada ao Raul Soares, para ser-lhe entregue por intermédio do Arduíno?

(...)

Vou enviar alguns dos teus versos ao Jacques D'Avray.³⁰

³⁰ Pseudônimo do político, advogado, dramaturgo e poeta francófono José de Freitas Vale, nascido no Rio Grande do Sul. Era correspondente e amigo íntimo de Alphonsus de Guimaraens. Mudou-se para São Paulo onde estudou

Há cinco dias esteve aqui o Sr. Mário de Moraes Andrade, de S. Paulo, que veio apenas para conhecer-me, conforme disse. É doutor em ciências filosóficas. Leu e copiou várias poesias minhas (principalmente as francesas), e admirou o teu soneto oferecido ao Belmiro Braga. É um rapaz de alta cultura, sabendo de cor, em inglês, todo o “Corvo” de Poe. Viaja para fazer futuras conferências, e visitou todos os velhos templos desta cidade.

A verdade é que para quem vive, como eu, isolado – uma visita dessas deixa profunda impressão. (trecho) (GUIMARAENS; BUENO, 2002, p. 26)

A carta é rica em vários sentidos e, para nós, dá diretrizes para uma história ainda não contada em definitivo. Primeiramente, Alphonsus de Guimaraens afirma o extravio de cartas, fato que, por si só, já indica que a história da epistolografia entre pai e filho poetas será incompleta.

Nesse sentido, o volume das correspondências do poeta de Mariana, organizado por Alexei Bueno, não traz as cartas de João Alphonsus ao pai Alphonsus de Guimaraens. A correspondência passiva do poeta simbolista é ainda mais incompleta que a ativa. João reclama de não receber cartas paternas, e o pai reclama de não receber cartas do filho, provavelmente cartas que eram escritas e depois extraviadas. Nesse mesmo sentido, sem data, mas provavelmente de agosto de 1919, lemos em outra carta do pai ao filho: “Parece-me que o extravio da minha última, em que te enviava a tua bela paráfrase de Poe (bem como o extravio de outras) foi devido ao ambulante” (GUIMARAENS; BUENO, 2002, p. 28)

Segundamente, a carta também revela outro interlocutor dos versos de João Alphonsus, que eram remetidos à tertúlia literária paulista de D’Avray. Não temos notícia de quais eram esses textos e nem da efetiva circulação ou publicação desses versos.

Outro ponto importante é que a carta do encontro modernista com o poeta de Minas revela também mais um leitor dos versos do jovem João Alphonsus. O futuro autor da *Pauliceia* lia e “admirava” naquele momento o soneto “Ao findar do dia”, que circulou na revista *Fon-Fon*. Nesse sentido, embora sutilmente, o paulista que intentava, primeiramente, visitar o passado também encontrava, por outro lado, um dos primeiros textos de um novo escritor, com o qual viria a debater e compor o modernismo brasileiro, em sentido geral.

Por fim, o que está relatado na carta volta para a história das letras brasileiras com a marca dos impactos da visita do futuro grande modernista a uma das mais antigas cidades oitocentistas mineiras. O evento deixaria impactado o poeta de Mariana e o “rapaz de alta

Direito. Promoveu encontros literários nos salões de sua residência Villa Kyrial, assim chamada por indicação do próprio poeta de Mariana. Seus saraus das primeiras décadas do século XX recebiam os modernistas paulistas, como Mário, Oswald de Andrade e o maestro Villa-Lobos, por exemplo.

cultura” voltaria impactado para São Paulo. Esse fato de contato entre os momentos da literatura adquiriu estatuto de uma estação na cronologia literária brasileira. Para o que nos interessa aqui, parece a carta dar a primeira impressão a João Alphonsus sobre Mário de Andrade, ainda que sob a ótica do pai. Atesta-se assim também a modernidade da poesia de Alphonsus de Guimaraens, que dividia espaço nas publicações com os modernos e também influía nesses jovens vanguardistas brasileiros.

Segundo a análise de Ivan Marques (2011), “A morte do pai, em 1921, antecedendo em poucos meses a Semana de Arte Moderna, foi um acontecimento simbólico que possibilitou ao jovem escritor uma entrega sem constrangimentos, ‘de alma e corpo’, ao novo ideário estético.” (MARQUES, 2011, p. 159). Coloco em questão essa afirmativa quando vejo em perspectiva diacrônica os poemas publicados pelo autor no *DM* ao longo da primeira metade dos anos 20. Nesse sentido, a poética moderna do autor não foi de ruptura abrupta com os moldes do passado. A volta aos temas e formas parnasianos e simbolistas, como vemos nos poemas “Ao findar do dia”, de 1921, e “Pean”, de 1925, ambos publicados no jornal mineiro, indicam que na primeira metade do século as ideias “passadistas” e as novidades estéticas conviviam “sem constrangimento” na prática de João Alphonsus.

Como está observado, a poética dos primeiros anos dos anos vinte de nosso autor estava em diálogo direto com as ideias paternas. É interessante ler as instruções assertivas de Alphonsus de Guimaraens ao filho que se mudara há pouco para Belo Horizonte:

João, o Albino chegou aqui acompanhado do dr. Cruz do Mar. Os teus versos, que têm sempre alguma ideia nova, agradaram-me; noto só que estás abusando dos alexandrinos feitos à *la diable*, sem acentos determinados. A metrificação é coisa imprescindível. Quanto aos versos franceses o único mérito é terem sido feitos na maneira da *Chanson d’automne*. No próximo número do *Germinal* sairá a tua (...) Teu pai Affonso.³¹ (apud GUIMARAENS, 2014, p. 110)

O pai nota com gosto “alguma ideia nova” nos versos do filho (seriam índices de atualização?), ao mesmo tempo que defende a obrigatoriedade da metrificação tradicional para a construção da poesia. Antes do agrupamento modernista de que fará parte, João Alphonsus encontrava no grande poeta de Mariana a interlocução poética privilegiada (para não dizer

³¹ GUIMARAENS, Alphonsus. Carta a João Alphonsus, 18/10/1919. Arquivo da família, cedida pelos filhos de João Alphonsus a Domingos de Leers Guimaraens, de cuja tese (op. cit.) retiro o texto. O grifo está no original.

exclusiva), que lhe policiava até o ritmo dos versos, com atentas instruções ao aprendiz para que não “abusasse” da irregularidade das sílabas tônicas.

Tempos depois, a ruptura teórica com as formas do passado se daria explicitamente no referido artigo “Língua brasileira”, com que nosso autor inaugurava participação fixa no *DM*, em 1926. Mas nessa obra poética considerável, ainda hoje sem estatuto de livro pois nunca reunida, pode-se dizer que até 1925 imperavam as contradições, ou ainda, ensaiava-se a ruptura, mesclando-a com a primeira escola da juventude. A partir de 1926, o *DM* foi o lugar privilegiado das novas formas poéticas e reflexões estéticas do autor do futuro romancista de *Totônio Pacheco*.

Talvez na prosa, espaço em que João Alphonsus sempre foi moderno-modernista, tenhamos um lugar de afirmação desse novo ideário. É preciso lembrar que o primeiro conto que pudemos recuperar do autor fora publicado em 1922, espaço em que podemos ver o índice de um estilo moderno em desenvolvimento.³²

Após esse momento, João Alphonsus voltaria como contista nos periódicos oficiais do modernismo no Brasil. Primeiro publica o célebre “Galinha Cega” no número 6 da Revista *Terra roxa e outras terras*, lançado em julho de 1926. Em seguida, publica o conto “A pesca da baleia” no número 2 de *A Revista*, em agosto de 1926. No número 3 da *Revista Verde* de Cataguazes, publica o conto “Oxycyanureto de mercúrio”.³³ O impacto dessas publicações, sobretudo a força do conto “Galinha cega”, marcaria seu lugar no modernismo brasileiro para além das publicações da capital mineira. Antes de haver a publicação em livros na década seguinte, nosso autor, por assim dizer, aumentava o alcance de sua literatura. Verdade é que a fortuna crítica começaria a acontecer a partir do lançamento do livro de contos *Galinha Cega* (1931), como se poderá ver no *Boletim de Ariel*. (Cf. MENDES, 1933)

No fim da década de 1920, participaria do tabloide belorizontino *Leite Criôlo*, publicando dois poemas: “Desejo lírico”, no número 1, e “Poema honesto”, no número 3. Apesar da relativamente pequena participação de João Alphonsus nesse último periódico, João

³² Digo início no sentido de “estreia madura” do ainda jovem escritor, pois há notícia de pelo menos um conto anterior. Segundo Domingos de Guimaraens, o texto fora publicado na Revista “Alfinete”, cujo editor era seu Alphonsus de Guimaraens pai, no seu número 20 de outubro de 1916. João tinha 15 anos e o conto intitulava-se “Guaraci”. A seguir, no ano de 1919, nessa revista paterna também seria publicado seu primeiro poema: versos de homenagem ao pai.

³³ Os contos seriam revistos e viriam a compor, junto do conto inaugural que está na *Novella Mineira* de 1922, os dois primeiros livros de contos de João Alphonsus, intitulados *Galinha cega* e *Pesca da baleia*.

Dornas Filho tem a seguinte avaliação sobre a composição teórica e a prática literária de seu periódico modernista:

E essa história de programa é peta. Os programas, como as plataformas de políticos, foram feitos para não ser cumpridos. A macacada do *Leite Criôlo* tem inteira liberdade de pensar e escrever. É gente desenvergada mesmo. Olha, o Carlos Drummond e o João Alphonsus divergem de muita coisa que pensamos. E estão aí firmes conosco, prestigiando o nosso jornal com colaboração de primeiríssima. E Deus nos livre se não estivessem. (Entrevista a *Vamos Ler!* apud. BUENO, 1982, p. 104)

A postura do fundador do tabloide “criolista” parece apaziguadora se se considera que, à época, nosso autor estava em contradição com o ideário nativista e o grupo da Revista de *Antropofagia*, como Miguel de Ávila Duarte avalia em sua pesquisa. (Cf. DUARTE, 2011). Para desenvolver esse ponto, o pesquisador do periódico de 1929 lança mão de outros textos de nosso autor publicados na imprensa, sobretudo no *Estado de Minas*, levantamento e análise que não poderemos levar a cabo neste capítulo.

Uma palavra sobre isso: como se pode ler no estudo sobre a série *leite criôlo*, João Alphonsus e Drummond – que eram tidos como líderes do primeiro movimento moderno de Belo Horizonte – teriam declinado de participar (ou mesmo de fundar uma sucursal mineira) do movimento *antropófago* paulista, ainda que sob a insistência de Oswald de Andrade. (Cf. DUARTE, 2012, p. 45-50)

No ano de 1929, como já de indicou, fez-se no *Diário de Minas* uma seção intitulada “A atualidade literária” (Cf. ANEXO VII), em que se entrevistou alguns nomes da jovem intelectualidade do estado. Quando entrevistado, João Alphonsus afirma sobre a pouca importância de nosso estado nas letras nacionais àquela época, sobre suas dúvidas quanto ao modernismo e, mesmo assim, celebra a posição de Mário de Andrade como líder incontestado do movimento, a seu ver. Pensando que, naquele momento, os autores mais ativos do modernismo mineiro ainda não haviam publicado em livro seus textos, pode-se entender a nulidade de nosso estado como uma avaliação que nosso autor fazia a partir desse dado concreto. Se não havia livros, não haveria leitores. A década jornalística parece não ter entrado na conta dessa avaliação.

O texto vale como balanço de geração, visto por um autor participante, mas amadurecido por uma extensa década de oscilações de ideias. Vale conferir a ironia com que nosso autor trata dos temas e da própria entrevista, fugindo das reponsabilidades de autor modernista e

mesmo de entrevistado. Podemos dizer que é um momento de passagem para o momento seguinte, e a reavaliação, feita no calor da hora, não corresponderá depois às leituras que vão se fazer sobre a importância do modernismo mineiro e seus autores.

O fim da década é também o fim do *Diário de Minas*. Nesse sentido, pode-se dizer que João Alphonsus (e também os outros rapazes do Estrela) perdem seu espaço cativo de exercício diário de modernismo nas páginas da imprensa de Belo Horizonte, sejam experiências infiltradas ou explícitas no texto. O jornal do PRM perderia seu custeio com a dita revolução de 1930, quando o governo de Getúlio Vargas extinguiu os partidos políticos brasileiros. O periódico, então, deixa de circular no ano seguinte.

Durante todo o ano de 1930, João Alphonsus substituiria Carlos Drummond de Andrade como redator-chefe do *DM*, como está assinalado na edição de 08 de dezembro de 1929, em texto de despedida ao poeta de Itabira. Também, nos últimos quinze dias da publicação, de 16 a 31 de dezembro de 1930, nosso autor seria o diretor-chefe da redação.

João Alphonsus não deixaria de publicar na imprensa periódica, mas o fim do *Diário de Minas* constitui o fim de uma era de atividade literária e jornalística no sentido mais estrito e frequente. Foi a década do modernismo de João Alphonsus na imprensa. Vale anotar aqui que o *DM* traz na primeira página da edição de 09 de dezembro de 1930 a matéria “Os bacharéis de 30”, com a reprodução do discurso de formatura do redator-chefe do periódico, João Alphonsus, orador da turma da Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais. A colação de grau acontecera no dia anterior, e o discurso marca um duplo rito de passagem. No âmbito individual, o aluno vira bacharel e, no âmbito brasileiro, o discurso é a antessala do novo tempo, versando sobre o sentido de serem aqueles graduandos os “Bacharéis da Revolução”. (Cf. análise de DIAS, 1965, p. 135-140)

É perceptível a escalada de responsabilidade de João Alphonsus sobre o periódico em seus últimos meses de circulação. As contribuições literárias explícitas de nosso autor são raras. Por outro lado, ao longo do ano de 1930, há na seção “Crônica Literária” uma série de textos assinados por pseudônimo, como cronista The’O. Não podemos atestar autoria, fica assinalado só por registro preliminar. Ao que parece, nosso autor foi dos últimos a apagar as luzes e a fechar as portas do *Diário de Minas*.

Na acertada avaliação do percurso modernista na nossa capital, Maria Zilda Cury afirma, por exemplo:

A atividade na imprensa representava um foro importante de conquista e, de algum modo, parece ter influenciado em muito a “escrita” posterior desses jovens. Todos iniciaram sua “carreira poética” nas páginas dos periódicos e reconheceram como o fato lhes abriu caminho. (CURY, 1987, p. 224)

Os nomes mais frequentes da imprensa belorizontina à época a que a pesquisadora se refere são Drummond, João Alphonsus e Emílio Moura. Precisamos dizer, inclusive, que o primeiro conto moderno de nosso autor - “Morte burocrata” - joga humoristicamente com as próprias regras do concurso do periódico em que concorre. Tanto é verdade que a imprensa periódica abriu caminho certo a João Alphonsus, como seu texto inaugural da modernidade glosa o tema da literatura em relação ao expediente burocrático. A vida em uma seção de jornal e numa seção burocrática frequentariam para sempre o imaginário literário de João Alphonsus, materializando-se em contos como “O homem na sombra ou a sombra no homem” (em *Galinha cega*) e “Caracol” (*Eis a noite!*)

Penso que, ao longo dos anos de 1920, nosso autor concentrou sua formação moderna e construiu uma obra crítica e poética que ficou registrada nas páginas periódicas. Assim sendo, até que se reúnam e que se dê tratamento crítico a essas esparsas reflexões, elas estarão praticamente perdidas no seu tempo.

A década de 1930, para João Alphonsus, será o resultado acumulado de um modernismo que se fez no debate das páginas periódicas. A essa altura, ele organizou contos escritos e publicados anteriormente, somou a eles outros, e deu início à sua obra publicada, propriamente dita. Nesse sentido, insisto que a história da literatura de nosso autor não deva ser contada a partir do livro de contos *Galinha cega* (1931). Penso que seu nome deva ser efetivado no movimento modernista brasileiro e mineiro ocorrido a partir da década de 1920. Para um estudo histórico, genético ou estético da “obra completa” do autor desse literato do *Diário de Minas*, penso com as palavras de Maria Zilda Cury:

O estudo do material que o autor acrescentou a um texto de jornal numa futura publicação em livro (como no estudo comparativo de diferentes edições) ou do que ele omitiu ou modificou, muitas vezes é o caminho para se fazer ouvir o interdito, a busca de aperfeiçoamento formal ou de estilo, até mesmo o censurado que fornecem chaves importantes para a compreensão crítica de determinada obra ou de determinado momento cultural. (CURY, 1987, p. 8-9)

Por fim, a estreia em livro de quase todos os nossos rapazes mineiros viria a acontecer a partir do ano de 1930. Nesse ano, seria publicado o célebre *Alguma poesia*, de Drummond.

No seguinte, *Galinha cega*, primeira reunião de contos de João Alphonsus. Isso faria com que a história do nosso movimento fosse contada, costumeiramente, de forma fracionada. Há, por um lado, o tempo das experiências nos periódicos e nas Revistas oficiais e, por outro, há o tempo do livro. Esse fato editorial viria a dar forma “mais concreta” a projetos de feição individual, mas recuperando vários textos que, embora tenham nascido em espaço coletivo, marcariam “oficialmente” a estreia desses autores para a literatura quando fossem organizados, editados e publicados em livro.

Por exemplo, é esse tom que depreendemos da sucinta apresentação que CANDIDO (2010) faz de nosso autor:

Um importante grupo regional sem regionalismo foi o do estado de Minas Gerais, que já encontramos ao falar da difusão do Modernismo. Nos anos de 1930 estrearam em livro na escrita, lacônicos, mas capazes de infundir na sua matéria desencantada ou irônica uma dose apreciável de poesia. (...) Outro contista de qualidade foi João Alphonsus (1901-1944), cujas narrativas parecem se ordenar misteriosamente em torno de nada. (CANDIDO, 2010, p. 112)

Nessa mesma toada, é comum vermos que nosso autor está localizado na dianteira de um campo em que o objeto livro (editado e publicado) vira sinônimo de estreia. Dessa maneira, João Alphonsus seria convocado à historiografia para abrir os tempos da Nova República brasileira, tempo do fim da república velha e, de certa forma, das maiores experiências grupais desse início de século. A prosa de nosso autor, como ficou discutido aqui, já vinha sendo escrita e publicada nos periódicos do decênio anterior, viria a ganhar certo estatuto de novidade em 1930. Em termos gerais, isso pode indicar o impacto restrito dos periódicos do início do século XX na inteligência nacional leitora. Por exemplo, na avaliação de Wilson Martins não haveria impacto desses textos anteriores, e a história passa a ser contada no aparecimento dos livros:

Na prosa de ficção e em termos semelhantes, houve três estreias importantes, duas delas rumorosas: João Alphonsus (1901-1944), com *Galinha Cega*; Marques Rebelo (1907-1973), com *Oscarina*, e Érico Veríssimo (1905-1975), com *Fantoches*. Se este último ainda estava na fase do solfejo os outros dois introduziram o conto “moderno” (não “modernista”) na literatura brasileira de 1930; se João Alphonsus inegavelmente frustrou as esperanças que despertara, Érico Veríssimo e Marques Rebelo, ao contrário, acrescentariam a ficção de costumes urbanos à corrente rural e “social” do romance nordestino. (MARTINS, 1996, p. 526)

Toda a obra hoje acessível de nosso autor foi publicada por ele a partir de 1930. No próximo capítulo, entraremos detidamente no projeto individual da prosa de João Alphonsus, especificamente no que tange suas concepções humanistas na escrita do *outro*. Uma historiografia de cunho mais restritivo posicionaria João Alphonsus como um autor de 1930, embora saibamos que nosso autor tenha publicado fartamente durante a década anterior e participado na primeira hora das discussões vanguardistas. É uma ampla discussão, mas vale apontar que o enquadramento de nosso autor “simplesmente” como um autor de 30, sintonizado com as discussões de uma época de auge do romance, deixaria de lado muito do vigor de sua produção, embora esse enfoque possa privilegiar uma discussão que nos interessa sobremaneira, que é a escrita do *outro*. Vejam-se as palavras de Rui Mourão:

João Alphonsus desde a primeira hora se achava comprometido com as novas ideias. Fazendo a sua estreia no conto exatamente em 1922, ele foi ativo participante de *A Revista*, em 1925, porém toda a sua obra apresenta, na verdade, o tônus da nova tendência caracterizadora do decênio seguinte. (MOURÃO, 1975, p. 194)

No próximo capítulo, discutiremos o sentido dessa referida vitalidade de uma década consagrada pela figuração do *outro*, no chamado romance de 30, e assim o lugar de nosso autor nessa problemática. João Alphonsus é um ficcionista que atravessa essas demarcações de certa historiografia do modernismo brasileiro, elaborando sua prosa num lastro de experiências com a linguagem narrativa da modernidade dentro do nosso movimento vanguardista. Analisaremos principalmente um de seus contos que encena a problemática do sujeito (humano) da modernidade. Por sua vez, no capítulo subsequente, focalizaremos seus textos interessados na figuração de uma trama humana de que fazem parte as alteridades animais.

2 UMA ESCRITA DA MODERNIDADE

O lugar de João Alphonsus no modernismo brasileiro ainda está para ser escrito. Apontado com segurança como um dos maiores prosadores, se não o maior prosador de Minas Gerais, a partir dos anos vinte do século passado (Cf. DUTRA & CUNHA, 1956), a historiografia não foi generosa com nosso autor, nem as leituras críticas lhe fizeram justiça. Neste capítulo, procuraremos interpretá-lo como um autor afinado às experiências contemporâneas do modernismo paulista, este que ganhou as maiores leituras pela crítica brasileira, assim como no primeiro capítulo havíamos procurado reposicionar o autor de *Galinha cega* na discussão dos problemas estéticos da vanguarda brasileira. Ao mesmo passo que, aqui neste capítulo, buscaremos principalmente interpretar um dos textos de seu primeiro livro de contos publicado, seus temas e suas experiências formais. Assim, a discussão vai atravessar basicamente os problemas da modernidade e do modernismo brasileiros.

“O homem na sombra ou a sombra no homem” se apresenta como um extrato de uma série de questões que perpassam a obra de João Alphonsus. O conto mais extenso, se isolarmos esse gênero³⁴ da trajetória de nosso autor, é a história pouco nítida das peripécias de Ricardo Dutra. É a narrativa de suas desventuras vividas em um curto período de tempo e em alguns poucos e determinados lugares da Belo Horizonte dos anos de 1920, provavelmente. O conto está em *Galinha cega*, publicação de 1931. Com “Godofredo e a virgem”, faz o par de textos inéditos que, somados aos dois contos³⁵ que haviam sido publicados ao longo da primeira década modernista em revistas do movimento, vão compor seu primeiro livro individual.

O conto é formalmente irregular: é dividido em partes heterogêneas, sinalizadas com ***, e os cortes entre as cenas são cinematográficos, abruptos. Note-se que a divisão de momentos da narrativa em blocos, como cenas em flagra, é um procedimento que começara já no primeiro conto maduro de nosso autor, como foi discutido no capítulo anterior. Há também uma mistura de sequências textuais diferentes. A narração convive com momentos de poesia em verso ou também sequências descritivas de verbete de dicionário. O narrador é onisciente e

³⁴ Pode-se até mesmo discutir se o texto não seria uma novela, pela extensão da narrativa e pela sucessão de acontecimentos para além de um único núcleo dramático. A publicação deu-se num livro de contos (com a rubrica classificatória explícita), sendo a única publicação em vida do autor. Na republicação ocorrida nas décadas de 1960 e 1970, pela Imago Editora, seriam reunidos os três livros de narrativas curtas de João Alphonsus sob o título CONTOS E NOVELAS, mas como uma decisão editorial póstuma à ciência de nosso autor, falecido em 1944. Deve-se dizer também que a classificação de um texto é, para um modernista convicto, um detalhe dos menores. É para o analista um problema que até pode gerar uma proveitosa discussão, mas não é nosso interesse neste trabalho.

³⁵ São eles “Galinha cega” e “Oxianureto de mercúrio”.

se posiciona em terceira pessoa, mantendo um discurso indireto aparente, do qual irrompem os discursos direto e, principalmente, indireto-livre. Também acontece certas vezes de o narrador tomar a voz, assumindo-se “narrador intruso” em importantes momentos. O conto assume assim seu lugar formal modernista em nossas letras. Trataremos mais adiante de como as experiências formais colaboram com o efeito de sentido geral do conto.

Em resumo, somos apresentados a Ricardo Dutra, nascido e criado no interior de Minas Gerais e que se mudara para a capital para estudar, trabalhar e viver. É revisor de jornal de cunho político, é estudante de medicina, é hóspede de pensão e frequentador assíduo do cabaré onde mantém relação amorosa relativamente fixa com uma prostituta. A ação do protagonista se divide basicamente entre a rua e esses espaços. Pontualmente, há uma visita ao Barreiro para um jantar, outra ao cemitério do Bonfim, e também uma noite maldormida na delegacia.

Na redação do “jornalzinho”, ficamos sabendo que o revisor é também aspirante a poeta. A cena inicial indica que ele mantém discussões literárias frequentes com seu superior hierárquico, o redator-chefe, um “poeta consagrado por geração e meia de sofrendores e que se desfazia em conscienciosas explanações da mais pura arte poética” (CN, p. 55)³⁶, segundo o narrador. Vemos aí um indício claro do procedimento modernista brasileiro em geral, ou paulista em específico, de iconoclastia. O modelo poético de Ricardo Dutra está figurado de forma irônica. Sua suposta consagração é jocosa, pois ela seria feita e mantida por leitores acrílicos, verdadeiros “sofredores”. A ironia do narrador, que não se identifica com a personagem, parece caçoar de sua criatura e revelar sua posição de ruptura com a tradição quando utiliza a expressão pretenciosa: “mais pura arte poética”. Sabemos que, naquele momento de escrita modernista brasileira, a pureza literária estava em situação de piada, como se pode ver num poema como “Os sapos”, de Manuel Bandeira, um dos expoentes da nova lírica antiparnasiana. Em “O homem na sombra...” a predicação altaneira do poeta redator-chefe se mostra antes como um índice de desconstrução dos ideais daquele sujeito, nosso protagonista Ricardo Dutra, que ali começamos a conhecer. Enfim, João Alphonsus aponta para a forma passadista de se escrever e a encena ironicamente, desconstruindo-a pelo riso. Sigamos.

O corpo de funcionários do periódico era pequeno, e Ricardo Dutra trocava impaciências com os tipógrafos faladores e desatentos. Nesse ambiente pairava um ar de

³⁶ Daqui por diante, utilizaremos a abreviatura dos títulos dos livros de João Alphonsus para nos referirmos a eles. Desse modo, seus três livros de contos que estão reunidos no volume único *Contos e novelas* serão referenciados como “CN”, pois é a edição de que mais nos utilizaremos por ser relativamente popular hoje, além de ser a edição posterior à primeira, esta que teve baixa tiragem e é raridade. Quando formos tratar do texto primário, recorrendo às edições que se encontram no Acervo dos Escritores Mineiros, essa informação será devidamente apontada.

“vagueza, lentidão, melancolia”. O trabalho jornalístico no prédio do sobrado se estendia da noite à madrugada e, por costume, “mijava-se do patamar e o líquido tombava indiscreto nos degraus ou no capim embaixo”, ao invés de se caminhar até à instalação sanitária no fim do terreno da redação. Desse ponto é que o corpo de funcionários via a casa contígua à redação, cujos habitantes se animavam em conversas diárias até às 22 horas, configurando uma “moradia tão íntima deles”.

A diferença é que, na noite da narrativa, a casa ao lado não estava em festa habitual, mas com velas e crucifixo, “E mais silêncio. A morte.”. Havia morrido uma das moças, de apenas vinte e dois anos, “gorda e alegre”, com quem Ricardo já trocara olhares na janela da rua da redação. A partir dessa notícia, ele se lembra das repetidas vezes em que esteve com ela nessa situação de tensão erótica despreziosa. Entretanto, ao som “lancinante” de um casal de gatos na madrugada, mistura essa cena cotidiana a um sonho estranho. Sonha ao mesmo tempo com a morte e é atravessado pelo desejo insólito de haver concretizado a relação erótica com a vizinha, já que poderia ter se aproveitado daquela “simpatia ocasional”.

Essa situação é um padrão nos pensamentos conflituosos de Ricardo Dutra. Ele se mostrava habitualmente em situação de entorpecimento e era constantemente acometido por imagens de pulsão erótica. “Trabalhando até de madrugada e se levantando cedo para as aulas, acontecia a Ricardo dormir em pé, andando pela rua altas horas, e tropeçar no meio-fio ou num sonho estapafúrdio” (CN, p. 59). O jovem revisor pensava, por exemplo, que a uma hora daquelas a vizinha morta poderia guardar consigo na sepultura esse segredo de uma relação que fosse consumada entre os dois, o que indica certo arrependimento de nosso protagonista.

Ao que nos parece, Ricardo sabe que essa relação poderia lhes ter gerado complicações, o que estaria em acordo com sua prudência de não haver se relacionado com a vizinha. Acontece que, contraditoriamente, seu pensamento vem em discurso indireto-livre, irrompendo furtivamente o parágrafo: “Mas bem boa!”. Essa sentença que pulula em meio a outras ações e pensamentos conjuga uma disposição com certo arrependimento de não ter consumado o sexo com a vizinha, quanto também a de apreço sexual por ela, para além de sua forma física fora do padrão estético magro. E esse conflito entre as disposições morais culposas e seu desejo sexual para com a moça aumenta, dias depois, com a véspera da missa de sétimo dia da falecida, em que Ricardo é assombrado por uma voz que lhe pede explicações sobre essa sua “corrupção” de pensamento, por haver pensado carnalmente na vizinha. É significativo que a insistência neurótica se expresse com a contradição “mas”, pois indica que o desejo de nosso protagonista está na ordem do conflito: “Mas bem boa!”.

Na pensão, frequentemente foge da anfitriã D. Mariinha, “cinquenta e dois anos e mil aperturas”, que lhe cobra a mensalidade atrasada. Por causa dos horários noturnos de nosso protagonista, ela costumava cobrar-lhe a dívida quando já ia alta madrugada. Nesse sentido, ela também atravessa seus sonhos de pulsão erótica. Noutra oportunidade de cobrança de aluguel, protagonizam uma cena hilariante: a dona da pensão entra no quarto de Ricardo bruscamente e chega perto da cama, cantando a dívida em ritmo de *Aleluia* em *fox-trot*. Subitamente, nosso protagonista puxa a ponta da camisa de D. Mariinha e ela lhe lança a dentadura na testa, saindo do quarto com um gesto de “banana” dirigido ao mau hóspede. O riso é muito importante no modernismo brasileiro. Nesse ponto, a obra de João Alphonsus, e agora especialmente “O homem na sombra...”, toca *Macunaíma*, o celebrado anti-herói de Mário de Andrade, no sentido do ridículo com a tradição, com os costumes, com as boas maneiras, com o bom gosto... A piada muitas vezes se mostra iconoclasta no autor de *Galinha cega*. Por outro lado, não há no nosso conto exatamente algo explícito que se possa chamar de sentido ou sentimento de nacionalidade, ainda que paródico ou contraditório, mas isso seria outra longa reflexão que não cabe aqui. Sigamos.

Descendo a rua do pensionato, Ricardo encontra abrigo na casa de prostituição, bem nos braços de Maria Triste, cujo epíteto se explicava pela “tristeza de seus olhos grandes, jabuticabas merencórias, com olheiras monacais, e naturais.” Naquele dia, nosso protagonista também tem que se esquivar do pagamento à prostituta. Num próximo encontro, por ter recebido o salário do jornal, paga-lhe os trabalhos com triunfo. Mas a relação de Ricardo com a amante é complexa e contraditória. Rezam juntos um Pai-Nosso e uma Salve-Rainha e refletem sobre a própria condição do meretrício. Noutra vez, o amante faz um longo poema para Maria Triste (de um romantismo irônico em que se conjugam vários desses dilemas), ceiam juntos no bairro belorizontino do Barreiro e nosso protagonista pensa em casar-se com ela. Tudo isso esbarra, numa noite seguinte, num “blefe doloroso, oh! tão doloroso...” quando Ricardo fora interrompido por outro cliente, o quarto da cortesã estava fechado pois ela já estava atendendo outro homem.

Reconciliam-se num próximo domingo preguiçoso em que Ricardo reflete outra vez sobre si, sobre a vida, sobre a arte poética. Tudo isso com a frequente ironia que a narração adota como técnica de questionar visões estabelecidas, não cedendo ao mundo romantizado, antes encenando-o para riso. Vale transcrever o trecho inicial da reconciliação, isolado na narrativa como um corte entre asteriscos, em que a linguagem romântica parodiada importa como técnica que constrói o sentido de um todo:

Maria triste se explicou também. Ele escutou-a remoendo a cólera e bradou que tinha desejos de matá-la. Pois que matasse, lhe emprestava até um revólver, uma faca de ponta para ele cravejar debaixo do seio esquerdo...
Que delícia enxugar lágrimas. (CN, p. 68)

Numa sequência no cabaré, noite de festa e música, Ricardo Dutra sente “subir do fundo do seu ser uma ternura que era náusea e ternura mesmo” e vomita no colo de Maria Triste. Com a confusão e sem dinheiro para pagar a conta, passa a noite preso na delegacia. Dias depois, a prostituta vai à porta da redação de jornal cobrar de Ricardo por seus trabalhos, mas ele se esconde.

E desse amálgama de desencontros entre nosso protagonista e as figuras femininas surge outro desencontro amoroso. É no discurso indireto-livre, quando o narrador deixa virem à luz mais livremente os pensamentos de nosso protagonista, que irrompem do jovem revisor vozes obsessivas: “Ricardo, Lúcia está no inferno penando por tua causa”. Trata-se de referência a um provável amor perdido em sua primeira juventude, do qual Ricardo ainda se ressentente. Como muitas das situações nesse conto, não sabemos exatamente o que aconteceu nessa relação suspensa ou mesmo como e quando Lúcia desapareceu da vida de nosso protagonista. Pelo que tudo indica, tendo Ricardo vinte e um anos, a paixão se dera na adolescência. Então é provável que o amor tenha nascido entre os dois nesse período e a jovem Lúcia morrido também nessa quadra de alta força amorosa, pois é nela em que, geralmente, os amores são descobertos e vividos, pelo menos na imaginação.

Ao voltar da visita ao túmulo da amada no cemitério, Ricardo pega o bonde e se surpreende com a presença de prima Eugênia embarcada, mulher de “seu primeiro beijo” e com quem provavelmente Ricardo não prosseguira nos afetos. A prima se mostra aviltada por já saber das relações que ele tinha com a prostituta. Outro desencontro amoroso e outra queda. Desta vez, o protagonista escapa da prima e do cobrador de passagens do bonde, mas então cai de cara no meio-fio. É socorrido por um guarda que se apieda da ideia de que Ricardo delirava em tristeza por haver perdido a noiva tuberculosa, ali enterrada no Bonfim. É o que pensa o guarda municipal, pois as atitudes exageradas de nosso protagonista rendiam um tom de ultrarromantismo à cena.

A vida do estudante da faculdade de medicina é narrada com máxima concisão. É com vagueza e ironia que assistimos ao narrador mencionar o único parágrafo, e na verdade uma só sentença, sobre o expediente acadêmico de Ricardo Dutra, imediatamente após a primeira cena de encontro com Maria Triste: “Nunca a aula de anatomia lhe parecera mais saborosa,

franqueza!” (CN, p. 60) Por tal ponderação acontecer exatamente entre um encontro e outro com Maria Triste, sugere-se que o narrador tão irônico não estaria mesmo se referindo só ao expediente comum numa sala de aula. Outro ponto que se intui é que Ricardo não era aluno frequente e dedicado. A faculdade aparece com um dos apoios formais desse sujeito à deriva na vida da realidade social, entretanto esse mundo acadêmico mostra-se provisório e precário. O conto é um arco de acontecimentos, de desventuras pequeno-burguesas de nosso protagonista, entre o trabalho (com seus rendimentos em curto e vil metal), seus desejos e fantasias eróticos, e sua aspiração poética malograda. Um *périple* de anti-herói moderno.

O conto que já se iniciara de forma insólita, no meio do caminho de uma discussão poética, vai ter também um final inusitado. Voltamos à redação de jornal e, numa cena de apelo surrealista, Ricardo vê a demolição súbita da casa ao lado por obra de um “relâmpago [que] riscou o céu de alto a baixo” e destróçou e espalhou os materiais concretos, soterrando seus moradores. Ele também, “doído, todo moído”, caído na vegetação do quintal que separa a casa vizinha da redação do jornal, é despertado dos “destroços” no capim molhado por um “dilúvio de urina. E sem arcas de Noé!”, pois o tipógrafo urinava no lugar habitual sem saber que nosso revisor estava ali. Mas Ricardo não se irrita com a situação, pois nem mesmo a entende com clareza. Retirado de seu sono por essa chuva, abraça o tipógrafo “chorando e perdoando”, nessa piada final. Enfim, a diluição do herói e de sua realidade.

A ação começa *in media res*, num diálogo sobre poética, e finaliza também no meio do caminho. Apesar de a cena final ser o resultado de um encadeamento de ações delirantes, o engraçado abraço entre os dois personagens não fecha o conto com força conclusiva. O episódio do devaneio do protagonista e a chuva de urina que ele recebe é em tudo parecido com outros episódios do conto. Como vemos na sequência narrativa, constrói-se uma cena insólita que vai acabar de forma jocosa, vide os já referidos episódios de D. Mariinha e a dentadura ou da queda de Ricardo do bonde junto ao cemitério, dentre outros.

2.1 Ricardo Dutra (se) desencontra

Um humor tragicômico salta aos olhos do leitor, e o conto configura uma paródia típica do modernismo brasileiro com a crítica ao ideário e às representações do romantismo. O sentido da piada está em todo texto, acompanhando a série de desventuras de nosso protagonista. Suas relações eróticas são permeadas de desencontros jocosos. Com a vizinha, como já ficou

sugerido, não há encontro carnal, mas, a partir de seu falecimento, Ricardo é acometido pelo desejo contraditório de ter consumado a relação com ela. Ironicamente, é culpa com desejo, e mais além, arrependimento (de não ter cedido ao desejo) já que agora ela está morta e não pode mais explicitar as implicações desse amor.

Com Lúcia, seu amor perdido no tempo, há um exagero ultrarromântico: muitas flores na lápide (“devia ter coroas, muitas coroas”) e Ricardo pensa em dormir (com ela) no cemitério, dentro de uma cova aberta, numa encenação tragicômica de algo como enfim consumir o amor ao ser enterrado com a amada. Quando o jovem cai do bonde voltando do cemitério, o guarda fica solidário ao nosso protagonista, por pensar sua amada havia morrido de tuberculose, fechando o círculo de índices jocosos de ultrarromantismo, de um amor mórbido e não concretizado.

Com a prima, há o amor não correspondido da parte de Ricardo. Ao que tudo indica, a relação começou e acabou no primeiro beijo de ambos. O diálogo furtivo entre os dois é jocosos, quando se encontram brevemente no bonde que Ricardo pegava (sem pagar) ao voltar da visita a Lúcia no cemitério. Quis esquivar-se da parenta (e do assunto), mas ela já o tinha visto. Com evidente despeito e um falso moralismo (que parece encenado para o riso do leitor modernista), Eugênia reclama da relação do primo com a prostituta.

Com D. Mariinha, além do que já foi dito, não há propriamente uma relação, mas há índices de pulsão erótica na figuração dessa personagem. Ricardo fala dos braços fartos dela, das rugas, de um “arrastar de chinelos pela escada” (isso parece-me certo impacto interior no protagonista de um som prolongado pela madrugada), acontece também o puxão na blusa de D. Mariinha para provocá-la na referida cena da dentadura, dentre outros. O primeiro devaneio de nosso protagonista de que ela participa se dá no rastro de excitação que ficara pelo gemido dos gatos, que lhe trazia “um efeito doentio na carne”. Tentando pegar no sono na pensão após rezar de joelhos, misturam-se os barulhos da batida da anfitriã na porta do hóspede, de modo afetado, “Devagarinho”, com vozes indiscerníveis na imaginação de Ricardo: “Ricardo. Seu Ricardo. Ricardo, quero morrer de amor. Deu um pulo da cama e abriu a porta com estrondo.” (CN, p. 59).

Estamos aqui em uma junção de estímulos eróticos que encontram em D. Mariinha o ponto anterior à ação concreta da realização sexual. Dito de outra maneira, o encontro com a anfitriã (entre índices confusos de erotismo e cobrança efetiva de dinheiro, lembrando que nosso protagonista está sempre em torpor de sono) é o estopim que faz com que Ricardo desça da

pensão para a zona de meretrício. Motivado pela primeira mulher, D. Mariinha, com quem não pode ou não quer realizar-se sexualmente, nosso revisor então encontra aconchego na prostituta Maria Triste, “realizando” a pulsão anterior.

Ainda D. Mariinha, noutra noite de cobrança, aparece no quarto sorrindo e cobrando a mensalidade de Ricardo de forma cantada, num ritmo da peça *Aleluia*, em fox-trot, mas também com alguma lascívia: “Quede o dinheiro, meu rico Ricardo[?]”. É insólita a cena em que, realidade ou delírio, Ricardo reage, entre os pensamentos de ser aquilo “Um absurdo, meu Deus...”, e provocar a dona da pensão com a já citada cena hilariante, num quadro de elementos grotescos, caricatos.

A relação de Ricardo Dutra com Maria Triste é romanticamente insuficiente, pois está condicionada ao pagamento. É tragicômico que ele pense em se casar com ela e que seja impedido de entrar em seu quarto num momento seguinte, pois este já estava ocupado por outro cliente. Nesse sentido, é também jocoso que tenham a intimidade de rezarem juntos e de cearem uma noite romântica nos limites da cidade, mas que Maria venha cobrar-lhe os custos desse romantismo em um dia de expediente no jornal.

Nosso revisor também se desencontra no expediente do jornal. Nesse espaço, suas relações não são de paridade. Ele se sente inferiorizado em relação ao chefe de redação, cuja habilidade poética Ricardo Dutra admirava. Lembre-se que o superior da redação fora qualificado pela narrativa como poeta consagrado por gerações de leitores sofredores. Tal predicação irônica nos leva imediatamente a posicioná-lo numa poética romântico-parnasiana passadista que não encontrava mais o mesmo lugar de apreciação na atualidade literária brasileira.

O modernismo brasileiro fazia chacota da poética parnasiana, e, neste conto de João Alphonsus e através da mediação irônica do narrador, se encenava uma poética falhada, pois Ricardo nem atingiria o verso áureo daquela tradição, nem se libertava dela pelos recursos afirmativos das vanguardas. É nesse cenário que está nosso poeta protagonista, que a certa altura pondera: “Que importa se [Ricardo era] mal apreciado: Ricardo se encantava com o ver-se apreciado pelo redator-chefe” (CN, p. 55). Uma torção argumentativa de tal acabamento paradoxal só faz sentido no humor irônico com que se constrói o texto. Em outras palavras, Ricardo não é admirado como poeta por seu superior, mas se orgulha de quaisquer considerações que este faça sobre seu poema aspirante.

Ao mesmo tempo, Ricardo se impacientava com os tipógrafos, cujo ofício era hierarquicamente inferior ao seu, de revisor. Dessa maneira, fecha-se o ciclo de relações de nosso protagonista em desassossego com o entorno. Seu périplo urbano termina com a volta a uma realidade despedaçada, num mundo onde não se situa em lugar nenhum, não tem abrigo (raízes, pertencimento, confirmação) em nenhuma certeza, em nenhum dos espaços por que transita. No delírio convincente de Ricardo Dutra, a redação do jornal se despedaça, pois um raio destroça toda a vizinhança e a soterra ante o dilúvio insólito final. Em sentido amplo, podemos resumir que nosso protagonista não encontra estabilidade nem no amor (pois suas relações são fantasiosas ou precárias), nem no trabalho (pois é inseguro de toda ação), nem em casa (pois habita provisoriamente uma pensão). A crise de identidade já se revela em seu nome (ou na falta dele). Lembre-se que a cena inicial é de um desconforto com a assinatura do poema que estava sendo apreciado pelo redator-chefe do jornal. Ricardo Dutra ou ainda Ricardo M. Dutra se vê desabrigado no próprio nome, pois é poeticamente desagradável: “Está aí, não devia se chamar Ricardo, mas outro nome.”. Poderíamos dizer que a crise do sujeito passa tanto pelo sentido mais ontológico quanto pela sua forma: “Cacofonia. Ca-co-fonia. Fonia em cacos.” (CN, P. 55).

Antes de aprofundarmos nessa análise da crise de uma realidade objetiva que atravessa o conto, vale pontuar que este texto apresenta uma série de procedimentos adotados pelos modernistas de São Paulo de ruptura com a tradição literária, revelando métodos contemporâneos que vão dar forma e sentido à peça.

2.2 Forma e sentidos do texto

Os cortes cinematográficos entre as partes do conto estão afinados com uma técnica que já é a do próprio João Alphonsus desde “Morte Burocrata”, mas também se assemelham, de certa forma, ao trabalho com a concisão fotográfica no poema que fazia um Oswald de Andrade em *Pau-brasil* e *Memórias sentimentais de João Miramar*, textos contemporâneos. Em “O homem na sombra ou a sombra no homem”, o cinema é citado textualmente. Ao explicar o apelido “Coração de Leão” que recebera de colega da redação, o narrador afirma que a expressão seria uma “reminiscência cinematográfica de Wallace Beery e de estudos ginásianos de história universal.”

Trata-se do filme norte-americano “Robin Hood”, dirigido por Allan Dwan e lançado em 1922. É índice de modernismo o próprio diálogo inter-artes. A literatura dialogando (e trazendo para si mesma) outras formas que não a sua própria tradição formal.

Há outras referências às artes contemporâneas da modernidade. Na noite atípica na vizinhança da redação de jornal, não se via a costumeira “menininha de cabelo ventania” dançar o “charleston” sobre a mesa de jantar. Trata-se de uma citação metonímica a um estilo de dança popularizado na década de 1920, em que as dançarinas mostravam as pernas por causa dos característicos vestidos curtos e com franjas. Os cabelos eram usados *à la garçonne* e a estrela do ritmo foi Josephine Baker, cantora, dançarina e atriz norte-americana, que àquela época, estava em ascensão exponencial no cinema. Também ouvimos no conto de João Alphonsus um ritmo popular dessa década, o foxtrote. A cena tem certa indefinição, mas seja num dos pensamentos delirantes de Ricardo Dutra, seja na realidade, aparece D. Mariinha para cobrar-lhe a mensalidade da pensão cantando, “pertinho da cama”, no ritmo do fox-trot *Aleluia*, o refrão “Quéde o dinheiro, meu rico Ricardo; quéde o dinheiro, meu rico Ricardinho” (CN, p. 72). Trata-se de provável referência à peça musical “Hallelujah”, composta por Vincent Youmans, em 1927, com letra de Leo Robin, Clifford Grey, e popularizada à época pela gravação em disco. Mais um exemplo de humor no conto: o assunto vil da cobrança de dinheiro pela moradia plasmado na forma de pastiche paródico dessa música, que tematiza o sublime. Nesse sentido, numa história dos anos vinte do século XX, esses aspectos se somam como índice claro de atualidade e de diálogo interartes.

Há uma mistura de sequências de tipos textuais nesta peça moderna. Da narração preponderante irrompem por vezes trechos poéticos. O pesquisador Domingos Guimaraens, por exemplo, chama a atenção para esse procedimento recorrente de nosso autor.

Em certos momentos a prosa de João é invadida pela poesia, ou serão as duas uma só coisa? Os modernistas, seus contemporâneos, entram em diálogo. No romance *Rolamoça*, que fala sobre uma Belo Horizonte que começava a explodir para fora de suas linhas planejadas ao mesmo tempo em que funcionava como cidade sanatório para tuberculosos, aparecem um poema inteiro de Augusto Meyer, um soneto de Da Costa e Silva, o Noturno de Belo Horizonte de Mário de Andrade, e um poema de Ascânio Lopes, poeta do grupo da *Verde*, além de uma encenação do Pneumotórax de Bandeira (...) (GUIMARAENS, 2014, p. 174-175)

Como se diz recorrentemente aqui, o filho de grande poeta, amigo de grande poeta e também ele mesmo, João Alphonsus, poeta, não deixou sua prosa “pura” das experiências com

o verso. Os exemplos são variados e colaboram para o argumento de que sim, prosa e poesia podem ser uma só coisa na obra de nosso autor ou, no mínimo, estão sempre em diálogo. Lembre-se, para mais um exemplo, que o fim do conto “Galinha cega” é contaminado de um lirismo pungente, tragicômico. A voz está com o algoz da galinha cega, mas já desculpada pelo amigo humano, que ouve o gambá cantar em versos: “A lua como um balão balança...”. Lembre-se também a situação do poeta Anfrísio, de *Rola-moça*. Aposentado dos versos quando já em vida de casado, se lembra da lira da juventude. Quando passeia com a família e passa pelo sanatório de tuberculosos que havia na vizinhança, confessa que

Dentro dos veros capengas, eu queria morrer moço, como Álvares de Azevedo, especialmente como Antônio Nobre... Ah, os males de Anto! Fiz versos à tuberculose, às vezes minha, às vezes de minhas amadas. Lembro ainda um poema que principiava assim:

*Ó neurastenizante figurinha,
Magra, esquelética, transfigurada,
Morre-morrendo como a chama mística
Da lâmpada eucarística
Numa capela abandonada!*

- Bons, disse a mulher sorrindo carinhosamente irônica. (RM, p. 83)

A tônica do poema de Anfrísio imita o ultrarromântico português, promovendo uma ambivalente homenagem. De frente ao sanatório de Clara, onde ainda se morre do mal do século anterior, os versos ao poeta de “Males de Anto!” têm marcado efeito irônico. No romance de 1938, conhecemos rapidamente facetas desse poeta ficcional bissexto. O narrador não poupa ironia na construção dessa história: “Na sua fase de cuidados literários, poetando por mocidade, por volta de 1922, fora atingido pelo chamado espírito moderno. Se entusiasmara como outros moços, eternos no entusiasmo do precário (...)”. (RM, p. 137). A ironia que constrói a história não deixa de ser também humor em se recontar o próprio movimento mineiro.

A erupção de trechos poéticos na prosa de João Alphonsus, e em especial no texto de “O homem na sombra...” não tem sentido somente formal, pois o efeito se prolonga para o sentido geral da narrativa de romantismo irônico. Há a paródia das formas poéticas tradicionais e do tema do amor.

O primeiro é o longo poema à Maria Triste, de onze quartetos, mas de forma fixa falhada. Predomina o verso de nove sílabas poéticas, mas há versos que não conseguem atingir esse padrão. Também a rima não é de esquema fixo. Embora essa coincidência sonora seja

buscada no poema, mas não alcançada em uma série de versos, esse fato estrutural não configura a liberdade modernista. Veja-se este exemplo:

Pois seja honesta, Maria Triste,
 Pois seja honesta até morrer.
 Ah, se não fores, adeus à vida.
 Não embarcarás para o céu. (CN, p. 62)

O quarteto traz alguns assuntos básicos do poema “pecado, tristeza, morte”, numa afetação neorromântica do eu-lírico, que inclusive se posiciona como conselheiro da amada para viver uma “vida melhor”. A precária e irônica perfeição moral do tema não é acompanhada da perfeição formal. Por exemplo, os dois primeiros versos, apesar da semelhança das palavras que o compõem, têm métrica variável. Os versos também não têm rima. Dessa forma, acompanhamos não um poema de culto modernista à liberdade, mas antes uma narração de uma performance falhada no intuito de se atingir a perfeição formal.

Ao mesmo tempo e nesse mesmo sentido irônico, Ricardo Dutra consegue versos de apreciável humor. Veja-se o trecho:

*Maria Triste, Maria Triste,
 Nem fé na vida, nem fé no amor.
 Só este andar balançado, mole,
 Balançado, mole, balançado, mole.* (CN, p. 63)

A dupla badalada do nome amado no primeiro verso produz uma cacofonia que atravessa soturna o quarteto. Passa também pela dupla negação da fé, na vida e no amor, quando então irrompe em sensualidade. A segunda parte do quarteto corporifica um ritmo sexual, quando usa da repetição da forma “balançado, mole”. São versos eneassílabos efusivos, em que o som se faz vibrar numa sucessão de “á” e “ó”, ao mesmo tempo que o assunto é o andar despreocupado, ritmado, mas sem elegância formal, da prostituta-musa inspiradora do poema.

Paródia ainda mais efetiva creio haver na passagem citada a seguir. Trata-se de outra cena de inspiração poética de Ricardo Dutra, após reatar com Maria Triste, que o traíra com outro cliente.

Pensou: felizmente domingo. Pensou depois num soneto. Por exemplo. Chegou a construir de cabeça várias chaves de ouro.

... *Amo, Maria Triste,*
A tristeza sem fim dos teus olhos de amor...

Outra:

Oh, lírio que floresces no paul!
Meio cretina aquela palavra paul. Paul, pol, paulo em francês Paul Valéry. Por exemplo. Estava era com uma preguiça horrorosa (...) (CN, p. 68)

Note-se no primeiro parágrafo do trecho um estilo telegráfico bem humorado, em que se sucedem ações de “pensar”. A expressão “por exemplo”, que é comumente isolada na frase por vírgulas e que faz parte de uma sentença maior para introduzir uma demonstração do que se afirma anteriormente, aqui no parágrafo de João Alphonsus compõe e encerra uma só frase: “Por exemplo.”. Dessa maneira, o manejo da expressão na sintaxe do parágrafo lhe confere sentido experimental e polissêmico. Pensemos: a locução “Por exemplo.” se referiria ao que foi dito antes ou ao que será dito depois, logo na frase seguinte? Ou ainda o exemplo serão os próprios versos de um poema que se tentou escrever e que estarão explicitados no próximo parágrafo?

Por sua vez, esses versos citados são a maior expressão tragicômica poética do conto. A primeira tentativa de chave de ouro está num dístico inacabado. Seu primeiro verso, antessala da chave de ouro, é um alexandrino quebrado que traz os elementos antecipatórios “amor” e “tristeza”. Ali vemos que o eu-lírico se posiciona verbalmente no termo “amo” e a tristeza está expressa no próprio nome da amada “Maria Triste” Tais clichês estarão trabalhados no verso seguinte, nos olhos da musa, de tristeza sem fim.

A chave de ouro seguinte, “Oh, lírio que floresces no paul!”, é um decassílabo interjetivo. Começa com o espanto de um “oh” e termina com um substantivo insólito: “paul!”. Vocábulo incomum da língua portuguesa (formado de sufixo raro na língua portuguesa, segundo Houaiss), que significa basicamente “pântano”. Porém, não se pode descartar a ambiguidade irônica que se faz nesse verso. Vejamos. Esse primeiro sentido, o de lodaçal, colabora com a ideia de doce contradição entre o lírio (flor primorosa por sua forma e aroma) e o terreno onde essa flor nasceu. O lírio (para não dizer as belas flores, em geral) é metáfora da beleza da mulher amada. Neste verso de ouro de Ricardo Dutra, o lírio é Maria Triste e o paul pode ser seu lugar de ganhar a vida. Assim, o verso construído nesse tom declamatório poderia ser singelo, mas é ridículo. Lírio é também, por sua brancura, associado no simbolismo

clássico à pureza, inocência, virgindade (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001). Esse sentido intensifica a ironia da construção poética de nosso revisor à sua amante de aluguel.

A palavra “paul” também pode ser referir à Paul Verlaine, como nos indicam as próprias reflexões do poeta. Indeciso com fechar o verso com essa palavra, chama-a cretina. Ainda que se possa ligar o vocábulo ao célebre poeta francês, até mesmo nosso protagonista está inseguro com a pertinência poética do termo. Como foi dito, o vocábulo é de terminação rara em Português. O elemento mórfico “-ul” é da série de mais baixa ocorrência na língua vernácula. Feito o verso de ouro, haveria rima possível com algum verso anterior?

Tudo isso sem ainda considerarmos a sugestão mais risível, que é a aproximação sonora entre “paul” e “pau”, como um termo concretamente fálico. Esse sentido talvez seja o mais imediato na leitura, se considerarmos a situação sexual que inspira esse fazer poético. Ao mesmo tempo, digamos que essa ambiguidade dá força à cena literária encenada e falhada, sobretudo pelo ridículo que encerra.

Mas o que mais importa aqui é a discussão da própria poética centrada no desejo de um verso de ouro. O verso único é mais uma expressão de paródia irônica desta ficção para com as formas tradicionais. Primeiramente, trata-se de uma encenação jocosa do ato de pensar a poesia a partir da forma fixa e, mais ainda, a partir da ideia fixada no mundo das belas letras de que o verso final, o de ouro, é que viria primeiro, valendo mais.

É isso que se pode ler, por exemplo, no *Tratado de Versificação* de Olavo Bilac e Guimarães Passos, texto em que esses autores louvam o soneto como a “mais bela das formas da poesia lírica”. Note-se que a referência ao mestre francês Gautier como modelo da poética que ainda se praticava, e se defendia, naquele início do século XX no Brasil, configurando o senso comum da “boa literatura”. O parnasianismo ainda era claramente o parâmetro literário defendido pelo texto. No manual do príncipe dos parnasianos, podemos ler exatamente o estatuto do tipo de verso e de poética que serão parodiados por João Alphonsus, num momento seguinte da literatura desse século:

O soneto é uma composição poética, constituída por 14 versos, distribuídos em 2 quartetos e 2 tercetos. A tradição quer que o último verso do soneto seja sempre uma “chave de ouro”, encerrando a essência do pensamento geral da composição: “si le venin du scorpion est dans sa queue, le mérite du sonnet est dans son dernier vers” — escreveu Théophile Gautier. (BILAC & PASSOS, 1905, p. 164)

Veja-se que a construção do narrador de João Alphonsus sobre a encenação de poética de Ricardo Dutra faz com que o poder desse último verso, digamos, seu veneno de escorpião, seja antes uma fraqueza, já que o soneto não vigora e seu mérito é também sua morte. As palavras do poeta e teórico Gautier têm um peso paródico se justapostas ao caso poético que está esboçado em “O homem na sombra...”.

Uma outra situação de falência da poética do escritor-protagonista é o “dicionário popular da desilusão”, que ele planeja, mas não executa. Esse dicionário nasce da ideia entre o generoso e o ridículo: o autor dos verbetes, o próprio Ricardo Dutra, faria um dicionário sentimental para o povo, bem popular e acessível, com aura democrática, pois daria ao leitor popular um texto didático cujo sentido estivesse mais próximo de sua realidade, “porque o povo é o que é. Pensa. Sofre. E acha graça.” (CN, p. 66-67). Ricardo está inspirado por sua própria desilusão e parte para um exemplo léxico de obviedade irônica:

Por exemplo, logo na letra *a*: AMOR – simples atração sexual momentânea e variável, de que os homens querem fazer a muque um sentimento. Incluiu uma palavra cabeluda e triunfou. Não é que estava ficando bem mais inteligente, com ideias. E próprias. Amor... (CN, p. 67)

Tal verbete deixa ver um realismo desiludido por parte do lexicógrafo, animado por definir “objetivamente” o que sentia em uma frase. Ele que, nesse hiato, passara do poema ao verbete do dicionário, da inspiração romântica à tentativa objetiva, sente triunfar, mas é um estado provisório, sustentado pelo despeito. Logo se impacienta com a solução precária de explicar-se a si mesmo em palavras objetivas, e é tomado por uma “bruta raiva”, com desejos de “matar, trucidar, esquartejar” (CN, p. 67).

Note-se também, no trecho do verbete “AMOR”, a ironia impiedosa do narrador para com sua personagem, ao sugerir que Ricardo tinha triunfado e “estava ficando bem mais inteligente”. Trata-se, outra vez, de colocar a riso as invenções de linguagem de nosso protagonista. Neste caso, o narrador ainda arremata com a observação de que as ideias do protagonista melhoravam e eram “próprias”. Enfim, poema e dicionário configuram empresas afinadas com a pulsão lírica do protagonista, investimentos precários e fugazes, em que ele novamente falha.

Outro recurso do modernismo na prosa de nosso autor é o discurso indireto-livre, que é fortemente marcado no texto. Vejamos esta passagem:

(...) No almoço logo após D. Mariinha retirara o sorriso adverbioso, colocara olhos como puas. Bom-dia. Bom-dia. Até logo, D. Mariinha. Ia sair sem dizer mais nada, porém ela não concordou com a retirada estratégica:

- Sr. Ricardo, está sumido. Por quê?

Ah, se esquecera de explicar: tinha ido em Sabará com um amigo e não tivera tempo de preveni-la da viagem; ainda não recebera do jornal; logo que recebesse... O advérbio não voltou e os olhos pareciam ter visto coisas: se ele não podia pagar pelo menos a metade... Ora, D. Mariinha, palavra! (CN, p. 67)

O trecho é exemplar do procedimento em que se misturam as vozes das personagens e a do narrador, indiscriminadamente. A agilidade do estilo e a rapidez da situação são conseguidas pelo recurso popularizado pelos escritos do modernismo. Só um travessão isola, com a aparência tradicional do discurso direto em um diálogo, uma das falas e isso é feito exatamente para se conseguir o efeito de sentido de quebra na velocidade. Veja-se que com a desaceleração do discurso deliberadamente rápido, conseguido pelo travessão com que se inicia a fala, encena-se uma situação cômica: D. Mariinha faz com que Ricardo permaneça no ambiente. Ele tentava escapar rapidamente da cobrança das dívidas e por isso suas falas eram breves e aceleradas. O estilo telegráfico, em discurso indireto-livre, é índice formal dessa pressa e dessa esquivia. Assim, o diálogo entre esses personagens, na maior parte do trecho, acontece de forma livre, ou seja, não é indicada a mudança formal de voz. O leitor é quem trabalha para dividir esse coro de vozes.

A língua do modernismo, desautomatizando o texto e chamando a atenção para si, compõe um desses recursos antiilusionistas do movimento. No texto da primeira (e única) publicação deste conto em vida do autor, que é a da primeira edição de 1931, podemos ver várias experiências com a língua literária, muitas vezes semelhantes às que Mário e Oswald faziam contemporaneamente. Essas experiências linguísticas de João Alphonsus não foram respeitadas na republicação”. Diferentemente de uma edição como a que Haroldo de Campos prefaciou de *Memórias sentimentais de João Miramar*, indicando que ali se respeitava o trabalho linguístico de Oswald de Andrade, a reedição de “O homem na sombra...” apagou todas essas marcas, convertendo essas significativas experiências à norma padrão.

No texto primário de nosso autor, podemos acompanhar uma opção pelo “s” em certas palavras, que doravante realço com o itálico, como *visinha*³⁷, *dansar*, *resou*, *sosinho*, *goso*, que nunca foram padronizadas assim no vernáculo, se conferirmos nos mais antigos dicionários da

37 Embora eu tenha registrado como experiência, as formas “vizinho” e “visinho” conviveram na língua portuguesa do século XIX, conforme podemos conferir em dicionários anteriores à Reforma Ortográfica de 1943 (cf. Dicionários da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM). Penso que João Alphonsus não se lançava simplesmente a arcaísmos, como se pode ver em seu texto “Língua Brasileira”.

língua portuguesa. Pode-se pensar que, à primeira vista, a opção determinada pelo “s” intervocálico em situação de início de sílaba faria parte dessa língua autoral, entretanto parece não haver um padrão nesse uso deliberado, pois o “z” aparece na mesma situação sintática, como se vê em: *jornalzinho*, *algazarra*, *Menezes* (Cf. ALPHONSUS, 1931, p. 64).

Outras vezes, a grafia parece acompanhar a morfologia popular oralizada de certas palavras, como em “Ricardo, estão matando um *recenascido* (...)”; “*avemaria*”; “*salvé-rainha*”. Talvez contraditoriamente, há grafias como *cêbo*, *geito* e *quasi*, que são as formas mais arcaicas da língua, conforme os citados dicionários históricos.

A opção pela grafia fonética de certos fonemas em algumas palavras é um aceno claro à oralidade, nesse “rebaixamento” artístico de vanguarda que faz com que a língua escrita literária chame atenção para si e encene a língua “como se fala”, como também faziam famosos os Andrades paulistas: “O sono veiu vindo. Veiu vindo um arrastar de chinelos(...)”; “Ele se levantou, foi buscar o *palitó*.”; “(...) eis que a música é a essência universal *genitriz*.”

Obviamente, qualquer um desses recursos de língua literária modernista de João Alphonsus não está utilizado isoladamente. Os procedimentos fazem parte de um todo e não nos é permitido automatizar a leitura quando “ultrapassamos” um só deles. Veja-se um excelente trecho, nessa perspectiva, que reproduzo do texto da primeira edição do conto:

Mas prima Eugenia fez um gésto triste chamando. Tinha queixas amargas nos olhos por traz dos óculos. Uai, prima Eugenia, não sabia que você estava sofrendo da vista. Sofrendo da vista nada, Cadito; o que estou é sentida e espantada. Nunca pensei, Cadito... Ainda mais com aquela Maria Triste que tem uma pinta perto do embigo. (ALPHONSUS, 1931, p. 93).

Na passagem, vemos o discurso indireto-livre operando subitamente após a apresentação sinestésica de prima Eugênia. Ela chama Ricardo com a súplica nos olhos e logo ele a interpela, sem marcações formais, com um diálogo iniciado com interjeição típica da oralidade mineira, nosso famoso “uai!”. Ressalte-se o apelido com que Eugênia se dirige a Ricardo é uma forma linguística no diminutivo que indica afeição, e isso aumenta a tensão ridícula da cena. Nesse sentido, a próxima sentença também é livremente cedida pelo narrador à prima, num dinâmico jogo de vozes separadas formalmente só pelos pontos.

Na versão da primeira publicação aparece inclusive a forma “embigo”, a qual foi alterada para as republicações. São dicionarizadas atualmente as duas formas para a palavra

embigo/umbigo. O dicionário Houaiss indica que “embigo” é mais antiga, sendo registrada na língua portuguesa no século XIII, e indica também que “umbigo” é uma forma que aparece a partir do século XVI. Com isso, não penso que João Alphonsus esteja procurando arcaísmos de erudição no vernáculo, muito antes indico que, segundo coerência com sua língua literária, ele busque reproduzir uma forma da oralidade e que com isso consiga também fechar o diálogo entre os dois desencontrados no amor de uma forma humorística. O arcaico poderia soar, na contemporaneidade do século XX, como erro ou como variação de um falar desprestigiado, roceiro. Parece-nos que o autor usa do regionalismo linguístico como índice de liberdade estética, amalgamando certas formas populares dentro do discurso narrativo de modo a equipará-las no corpo do texto escrito, sem marcações formais explícitas, sem o típico exotismo condescendente de textos dito regionalistas da literatura brasileira do século XIX.

Em associação com as experiências linguísticas do modernismo, o conto se constrói também com procedimentos de sátira de gêneros tradicionais. A crítica às formas e aos temas consagrados pela tradição literária confere atualidade moderna à peça. Seu sentido irônico encena a corrosão de uma literatura dita elevada, por meio de procedimentos intertextuais com essa mesma poética que se quer desconstruir.

Primeiramente, precisamos lembrar que o conto se inicia com uma cena jocosa de pequena análise literária. Um verso do revisor é avaliado pelo poeta e chefe de redação, mas a observação que este faz é simples e descontextualizada, e essa situação serve para índice de que Ricardo Dutra tem aspiração literária. “E louco ao longo do caminho corre o trem!” (CN, p. 55) é avaliado simplesmente como um verso de som desagradável pelo “poeta consagrado”, indicando também muito do avaliador: este é um passadista, um cultor da forma pela forma.

A partir daí, a próxima oportunidade poética se dará num encontro com Maria Triste, depois de refletirem sobre a própria vida de uma prostituta. O protagonista então elabora longo poema à amante. Ricardo escreve como um “poeta consagrado por geração e meia de sofrendores”, pois é essa a poética que busca. Vejamos um trecho:

*O céu é uma coisa longe e triste
Para onde vão os que sofrem e morrem,
Todos aqueles que não pecaram,
Pecaram mas se arrependeram.*

Vai, conta ao padre, no confessionário

*Os impulsos do teu coração.
Ele vai, diz: filha, não peca,
Que o pecado é a perdição.*

*Se sempre pecas, vai, conta ao padre
Que obedeceste ao coração.
Ele vai, diz: filha, arrepende,
Que te darei a absolvição. (CN, p. 62-63)*

O pastiche de formas e temas do romantismo (ou com o ideário pré-simbolista) opera repetindo a forma tradicional do quarteto decassílabo e reelaborando os temas ingênuos do amor e da pureza redentoras, num quadro geral de arrependimento cristão. Isso está no nível da ação do protagonista, nesse caso descolado do narrador, que o observa irônico. Por isso mesmo, acontece de o resultado poético fazer-se também paródico, na medida que ridiculariza o tema amoroso e a forma poética em que ele é trabalhado. Versando de forma afetada sobre o tema amoroso em todo o poema, no trecho em questão, o eu-lírico indica à amada que a solução para sua vida (ou para sua morte) seria o arrependimento do que faz. Ironicamente, sabemos, ele é um cliente da própria amada.

Esse atalho para a salvação de Maria Triste é também parodiado na forma de dicção poética jocosa, quando a voz do padre irrompe em dois versos: “Ele vai, diz: (...)” Há ironia na ingenuidade como o poema relaciona culpa e redenção. A intertextualidade satírica com uma poética dita elevada, cultora da forma, também aparece no ritmo deste mesmo verso, numa sucessão de três sílabas poéticas tônicas. Ali ouvimos: “(...) filha, não peca,” num evidente verso de afetação interjetiva, tragicômico, ridículo. Assim, temos pastiche no plano do personagem principal, que aspira à poesia por meio da cópia de seus temas e formas, e temos paródia, no plano do narrador, que a todo tempo desacredita sua personagem em suas avaliações irônicas de tudo. É o narrador quem diz, não deixando seus personagens responderem a aporia central. Qual o sentido de viverem suas misérias existenciais?

Maria Triste bem que poderia responder a Ricardo, em traduções baratas, que heróis de romance têm feito a mesma pergunta sem resposta. Com a diferença de que Maria era mulata, além de triste. (CN, p. 62)

A forma poética também participa da cena paródica porque os versos não atingem a perfeição formal. Apesar da expectativa de rigor tradicional que a aparência de quartetos organizados em um longo poema traz para o leitor, ali se misturam versos de dez, nove e seis sílabas poéticas, revelando mais uma falência do poeta-protagonista. Tudo isso funciona para

demonstrar que o pastiche da forma literária gera um resultado paródico e colabora com o sentido irônico do texto como um todo.

Ainda quanto às formas poéticas, lembremos que Ricardo Dutra intentava começar poemas pela chave de ouro. Como vimos, ele elaborou dois versos dessa natureza, sem que houvesse um poema com que esses mesmos versos se ligassem. A chave de ouro consagrou-se como o mais célebre do soneto tradicional, por exemplo, de um parnasianismo que estava sendo parodiado enormemente pelos modernistas. O clichê estava ligado diretamente à ideia de belas e altissonantes letras, ou seja, o primor da eloquência. Por meio da ironia do texto, tudo isso se desconstruía no poema banal de Ricardo Dutra, com seu tema amoroso controverso e sua forma falhada.

Não só nos trechos poéticos e no verbete de dicionário a que nos referimos noutra parte, mas a intertextualidade satírica, em seus procedimentos, também se deixa ver com certa insistência em trechos narrativos em prosa. É quase dizer que os pastiches de Ricardo com seu ideário artístico tradicional, alçados à paródia pelo narrador, são elementos básicos de construção deste texto. É o que sucede logo após a parte do primeiro poema longo, quando se corta a cena poética e irrompe a próxima cena, digna de nota:

Para o Barreiro juntinhos. Jantar lá e voltar na frescura da noitinha., naturalmente com vaga-lumes, ninguém falou mas imaginaram logo as luzinhas inquietas na paisagem, de capota descida. O motorista não via nada para trás atento nas curvas espertas chispando. Não falavam, para que isso, mas olhos de carinho, mãos ali se apertando. Era linda, boa, magnânima. Se sentia capaz de propor-lhe casamento, de casar com ela, se não fossem os ouvidos do chofer. Uma felicidade como nunca. (...)" (CN, p. 63-64)

O trecho assume o estilo de simulacro romântico, paródia que aproveita das características dos procedimentos estéticos desse estilo. Há termo de inflexão romantizada, como “juntinhos”, “frescura”, “noitinha”, “luzinhas”. A ambientação ganha toques de natureza romântica, pois são convocados vaga-lumes, como item importante de composição com suas “luzinhas inquietas na paisagem”. Os amantes escolhem jantar no bairro belorizontino do Barreiro, local afastado do centro da cidade em que se passam todas as outras ações do conto. Tal escolha não seria sem propósito, dado o sentido romântico que há em se afastar das relações cotidianas e viajar, mesmo que brevemente, para celebrar o encontro erótico.

Penso que o Barreiro aparece como a ilha do romance romântico *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. O local parcialmente identificado nesse texto do século XIX, referido várias vezes como “ilha...”, foi considerado por leitores como a Ilha de Paquetá. De toda forma, o bairro do Barreiro funcionaria no conto de João Alphonsus como escape do urbano e suas relações prosaicas, para um ambiente discreto, frugal e propício ao amor. A óbvia desproporção entre os tempos e lugares desses textos literários, ainda que somente aludidas como uma conexão intertextual que faço como leitor, está afinado ao sentido do humor que compõe a narrativa dentro do intertexto paródico com o romantismo.

Acontece também que o narrador não deixa a situação entre os amantes, ilhados no Barreiro e em lua de mel, nos convencer como força romântica. O sentido irônico também irrompe quando a voz narrativa se intromete na cena idealizada: na noite dos amantes, “naturalmente com vaga-lumes, ninguém falou mas imaginaram logo as luzinhas inquietas na paisagem, de capota descida” (CN, p. 63-4) (grifos meus). O narrador deixa sua marca ao descolar-se das personagens e voltar-se a elas com essa sugestão irônica sobre como deveria ser uma típica ambientação romântica, ou que seja natural de se imaginar.

Neste conto, a quebra da expectativa romântica é um forte procedimento. Cria-se um ambiente e um discurso propício ao amor e, em seguida, algo acontece como ruptura dessa fantasia, sejam os próprios conflitos internos do protagonista, seja um fato do cotidiano. Na volta do jantar no Barreiro, por exemplo,

Ricardo pensou em cinco, dez filhos, casinha pequenina lá no alto da colina, Maria ou outra, beijos mordedores. Beijos mordedores. Afastou a lembrança da vizinha morta, que teimava puxada pelo adjetivo. Ora a vida. (CN, p. 64)

Aí acompanhamos a fantasia com a vida e o gozo em conflito com a consciência de da morte da vizinha. Também em seguida a essa cena, Ricardo prolonga sua estada no quarto de Maria Triste até o dia seguinte, mas “Humanidade. Fatalidade”, numa próxima visita à prostituta, ela estaria ocupada com outro cliente, deixando Ricardo “bestificado diante da porta.” (CN, p. 66) Assim, o humor irônico dessa narrativa também repousa na impossibilidade factual das relações amorosas romantizadas.

O narrador intruso é mais um recurso da modernidade neste conto. Essa noção de narrador é o que podemos ver apontado por um autor como David Lodge. Primeiro, o crítico nos lembra que a “maneira mais simples de contar uma história é através da voz de um

narrador”, ponto chave de toda a tradição literária. Seriam possibilidades dessa narração três tipos de vozes, a saber, a anônima dos contos populares (o conhecido “era uma vez...”), a voz épica (de que *Os lusíadas* seria o melhor exemplo da nossa língua portuguesa) e, ao analisar o recurso em autores clássicos como Henry Fielding e George Eliot, ele aponta para a existência de “uma voz cúmplice, companheira e sentenciosa do autor” (LODGE, 2009, p. 20)

Ressalvando-se as devidas proporções, pois o autor analisa de forma histórica a literatura de língua inglesa, o recurso não faria mais sentido quando prejudicasse a “ilusão da realidade”. E voltaria quando os textos do século XX chamassem a atenção para si mesmos, num procedimento antiilusionista. É o que o crítico aponta ao ler trechos do texto de *Howards End* (1910), de E. M. Foster. São suas palavras:

Frases assim³⁸ escancaram algo que a ilusão de realidade, em condições normais, exige que o leitor suprima ou ponha de lado: a consciência de que estamos lendo um romance sobre pessoas e acontecimentos inventados.

Esse artifício é muito valorizado por escritores pós-modernos³⁹, que renegam a fé no realismo tradicional ao expor o mecanismo de seus construtos ficcionais. (LODGE, 2009, p. 21)

Podemos levar essa análise ao exemplo do narrador de “O homem na sombra...”. A certa altura, acompanhamos:

“Ricardo como personagem não sentia, isto é, não notava: só eu, como narrador, é que anotava a síncope e houve um momento em que herói e autor se confundiram arrastados pelo prazer indefinível e foi preciso reagir, ora essa.” (CN, p. 65).

Nesse trecho, irrompe o narrador identificando-se como tal e, humoristicamente, jogando com o personagem, sua criatura, e com seu destino narrativo. A intromissão é feita não sem dizer a que veio: revelar seus métodos antiilusórios, desconstrutores de uma narração discreta, presumida num grau zero, colocar os andaimes do trabalho literário à mostra e, assim,

³⁸ Trata-se destes trechos, em que claramente intromete o narrador: “Para Margaret – espero que o leitor não a reprove por isso [...]” e “Se você achar tudo isso ridículo, lembre-se de que não é Margaret quem o conta”.

³⁹ João Alphonsus não é pós-moderno e não usaremos esse conceito neste trabalho, pois é demasiado discutível e tampouco é nossa intenção. Nosso autor é moderno e é modernista. A expressão de David Lodge se refere, naquele momento, a escritores mais recentes que também usam desse artifício da modernidade. No Brasil, é célebre o caso de *Memórias póstumas*, de Machado de Assis, um autor moderno em um dos primeiros textos em prosa da modernidade brasileira, antes do *modernismo* propriamente dito.

colaborando no sentido tragicômico geral das desventuras do personagem narrado, que precisa reagir para sequência dos fatos, “ora essa”.

Ao longo do conto, há outras intrusões do narrador, nesse mesmo sentido. Parece-me importante ressaltar a primeira delas, que vem no sentido de provocar um ponto de inflexão na narrativa, pois promete dinamizá-la com acontecimentos importantes. Trata-se das primeiras palavras da terceira parte do conto, depois da apresentação panorâmica da vida na redação do jornal e do contato discreto com a vizinhança. Transcrevo: “O senso de oportunidade é o característico do bom narrador. Eu, por exemplo, cheguei no momento preciso de narrar, na vida geralmente apagada de Ricardo Dutra, uma série de acontecimentos decisivos ou definitivos. (...)” (CN, p. 57)

O narrador se coloca à mostra no texto. Sua atitude chama para si a boa oportunidade de narrar. Tal postura revela-se enfim paródica com a própria função do narrador também ao gerar a expectativa de acontecimentos, que, como se verá, não terão força contundente de algo *decisivo ou definitivo* para a vida da personagem, mas vão aparecer como um estopim para a desestruturação interna do próprio Ricardo Dutra. Após a referida intromissão do narrador, vemos que “Aquela madrugada, quando Ricardo foi verter água no patamar, tinha ainda luz na casa em frente de seus olhos sonolentos”. (CN, p. 57). Tal acontecimento – “luz na casa em frente” – é índice de diferença com a normalidade das coisas, pois habitualmente a casa estaria apagada àquela hora e nos leva a outro índice, “Luz e silêncio. Duas velas ardendo de cada lado de um crucifixo (...)” (CN, p. 57-8). Ali se indiciava a morte da vizinha, que impacta nosso protagonista e dá início ao percurso narrativo de sua fragmentação. Mas nada neste conto é decisivo ou definitivo senão a ironia do narrador (e também a morte física de personagens relacionadas a Ricardo). O torpor do protagonista é que é permanente, e a cena final da história, como já se disse, será a volta àquela mesma redação de jornal, àquela mesma escadaria onde se urina de madrugada, com a diferença de que a realidade de Ricardo estará ainda mais fragmentada, recebendo a chuva surrealista (mas também factual) de urina do colega tipógrafo. Esperava-se que algo decisivo mudasse a vida do personagem, para melhor ou para pior, que fosse um ponto sem retorno à realidade anterior, mas ironicamente Ricardo continuava Ricardo, à deriva de si mesmo.

O poeta-crítico Haroldo de Campos leu a prosa de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, como “o verdadeiro ‘marco zero’ da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo (...)” (CAMPOS, 2001, p. 14). A peça publicada em 1924 seria analisada como revolucionária pelas características composicionais,

como o “estilo telegráfico”, repleto de *flashes mentais* de Miramar; sua técnica da “prosa cinematográfica”, requerida pela nova prosa e nova poesia que se caracterizava pela “descontinuidade cênica”; pela paródia e pelo pastiche estilísticos; pelas influências *cufo-futuristas*, tudo isso assentado numa estética que radicalmente concebe o mundo como fragmentário e, dessa mesma forma, (re)constrói seu objeto artístico. Nesse sentido, a língua literária de *Miramar* estava afinada a uma série de procedimentos de *descontinuidade* da tradição, que, por exemplo, Hugo Friedrich apontava em Mallarmé, em seu estudo *Estrutura da lírica moderna* (1978).

Penso que o conto de João Alphonsus apresenta, a seu modo, várias dessas inovações da primeira década literária modernista brasileira que caracterizaram o livro de Oswald. Escrito, provavelmente, na segunda metade dos anos de 1920 (mas publicado somente em 1931), o texto em pauta traz procedimentos estéticos afinados com seu tempo e está na mesma esteira de seus contos que foram publicados na década, expandindo experiências com a linguagem que começaram a surgir com “Morte Burocrata”, o conto de 1922, e que vinham sendo exploradas nos contos consagrados pelas revistas modernistas daquela década, como “Galinha cega” e “Morte da Baleia”.

Em “O homem na sombra...”, as personagens são apresentadas quase sempre de forma fragmentária. Maria Triste, por exemplo, “Se enroscava nas cobertas, sorria com pivôs e abandono, envolvendo-o [a Ricardo D.] num olhar impossível de carinho, os beijos bicolores pelas falhas noturnas do ruge, o cabelo amoroso quadruplicado de volume.” (CN, p. 60)

D. Mariinha também é figurada em índices metonímicos: “(...) já não podia fugir: se aproximavam os chinelos espertos, irritados, pela escada, pelo corredor...” (CN, p. 71). Por sua vez, Prima Eugênia “Tinha queixas amargas nos olhos por trás dos óculos” (CN, p. 73) e não esqueçamos a vizinha: “gorda e alegre, de cabelos pretos e dentes pequeninos. Mordedores. Um pedaço, a coitada” (CN, p. 58) e também ela “que se debruçava na janela da rua, olhos dados de mão beijada aos transeuntes, a mão direita sustendo o decote.” (idem).

Por meio dos fragmentos também conhecemos nosso protagonista: “Ricardo foi se sentar na mesa. Os músculos do rosto organizaram um sorriso. Só por debaixo da pele.” (CN, p. 64). Melhor oportunidade é quando ele se vê refletido no espelho, após a referida tentativa poética falhada da chave de ouro, pois ali temos também uma enumeração fragmentária de si mesmo. Vale acompanhar:

Estendido ao lado de Maria Triste, que ressonava irremediavelmente, olhou-se no espelho do guarda-vestidos dela. Nariz chato, cabelos crescidos de um mês, a falha de um incisivo, olhos vermelhos, aquela falta de cor, o terno surrado de um ano sobre a cadeira, a camisa cerzida. (...) (CN, p. 68)

Enfim, as personagens são apresentadas sobretudo por índices, quase nunca por inteiro, dentro de uma estética geral de influência cubista de associação de partes salientadas de um todo que é recuperado não pela imagem verbal com que se figura, mas pelo gesto do leitor que a reconstrói. É o que se vê abundantemente numa poética de um *Pau-brasil*, de Oswald de Andrade, mas que também se destaca de forma diluída na prosa de nosso autor: “No almoço logo após D. Mariinha retirara o sorriso adverbioso, colocara olhos como puas. Bom-dia. Bom-dia. Até logo. (...)” (CN, p. 67) E ainda neste exemplo mais enfático, podemos ver:

Da casa cheia de luz não se via nada na sombra. Mas da sombra se via as moças reunidas na sala de jantar, que devia ser, bocas sorrindo palitos, despenteamentos, bocejos, axilas, a menininha de cabelo ventania dançando o charleston sobre a mesa ao som do gramofone portátil com risos e palmas, bocejados cronométricos, o fechamento da janela para o mistério fecundo ou estéril da noite repousada. (CN, p. 57)

Além do mais, o ambiente em que se desenvolve a história é urbano e moderno. Belo Horizonte era uma nova capital, nascida moderna e imbuída do sentido da ordem arquitetônica e burocrática. Nesse sentido, a imponência assimétrica das ruas e do barroco de Ouro Preto seria um estágio anterior do estado de Minas, pois nesta cidade o espaço público era planejado como um todo, antes mesmo da execução. Aqui se vivia a novidade dos bondes, das ruas largas e simétricas, das redações de jornal... Esse sentido também perpassa o conto.

2.3 Ricardo se diluía...

Mas é tempo de ir além. Atravessa esse conto (e também muitos momentos, se não todos da obra de João Alphonsus) um sentido de descentramento do sujeito. A linha de força mestra em “O homem na sombra...” é a encenação de um sujeito-conflituoso que constitui propriamente o roteiro do “herói” à deriva, sendo esse seu próprio e incerto centro irradiador e ao redor do qual o protagonista realiza o seu périplo. Esse é um sintoma enfático da modernidade da literatura modernista de nosso autor. Antes de prosseguirmos é preciso

delimitar sentidos para esses termos similares. Façamos isso com as palavras do crítico João Alexandre Barbosa:

Entre moderno e modernismo é preciso atentar para o fato de que, se o primeiro termo indicia um fenômeno de bases universais, apontando para tudo o que significou problematização de valores literários no amplo movimento das ideias pós-românticas, o segundo termo, confundindo-se em alguns casos, com a própria ideia de vanguarda, já aponta para a retomada, num nível de intervenção cultural, dos desdobramentos do primeiro. (BARBOSA, 1990, p. 119)

Chamem-se *vanguarda* em outros lugares da América Latina, chamem-se *modernismo*, o nome com que se consagrou no Brasil, os movimentos artísticos do século XX têm em geral esse duplo aspecto de problematização da própria arte e a adoção de uma série de experimentações com a própria matéria da literatura – a língua – para lograr uma nova expressão. Essa *nova língua* do modernismo está em contínua apreciação por leitores críticos do modernismo de São Paulo, por exemplo. Nosso autor também se insere no calor do tempo dessa discussão, como procuramos demonstrar no capítulo anterior. (Cf. Anexos VI e VII, p. ex.)

Mas agora é preciso discutir o sentido de modernidade que subjaz a esta literatura. É nesse ponto que voltamos ao conto de João Alphonsus. “O homem na sombra...” é a narrativa de diluição do sujeito Ricardo Dutra. O conflito subjetivo já se apresenta em seu nome, no impasse da cacofonia.

- Dr., uma coisa.
 - Diga.
 - Não é mais verso não. Tem no meu nome uma cacofonia. Ricardo Dutra... do Du...
 Queria assar a assinar Ricardo M. Dutra, para nome literário. Menezes é o sobrenome da minha mãe.
 - Pois assine,
 - Mas...
 - ?
 - Fica meio esquisito.
 - Pois não assine.
 - Obrigado, dr... (CN, p. 55-56)

Assinar ou não assinar o nome literário, de uma forma ou de outra, com o “M” ou sem o “M”, não resolveria o cerne do conflito com o nome, como se vê a seguir. O próprio chefe de redação, referência poética para Ricardo, alerta que “... do eme du...” não retiraria a cacofonia enfim. Talvez um dos índices mais profundos dessa crise de identidade seja o conflito com o

próprio nome. A dificuldade que o protagonista tem de nomear-se pode indicar uma crise de identidade artística, sua insegurança total com as palavras. Lembremos que ele é um poeta aspirante, e as palavras são seu próprio desejo de ação no mundo. Ricardo sente que seu próprio nome se dilui, se esfacela nesse som que ele assume como desagradável: “Cacofonia. Cacofonia. Fonia em cacos” (CN, p. 55).

Vimos também os conflitos básicos de Ricardo entre o desejo sexual e os valores e convenções morais que ele introjetou como parte de sua identidade. Ademais, o protagonista está em conflito com todos à sua volta. Conflita com seus colegas de redação, com a dona da pensão e, mais ainda, com suas relações amorosas. Como já se apontou de certa forma, Ricardo Dutra ramifica conflitos com as figuras femininas com quem esteve. Seu primeiro beijo é hoje uma prima que ele evita na rua, Lúcia é um amor perdido irremediavelmente para a morte e na atualidade do conto é uma fantasia romântica, Maria Triste é um amor precário e de aluguel. As relações amorosas de Ricardo, enfim, são fragmentárias.

Em seu trabalho no jornal, conflita com o teor das matérias que revisa. No mundo jornalístico, sabemos, é comum ali que estejam textos de conteúdo convicto, afirmativo. Nessa oportunidade, irrompe a consciência do protagonista: “‘Ainda ontem afirmávamos destas colunas que a avacalhão nos arraias políticos era...’ Ricardo se consolou enquanto enchia de letras e sinais as margens do papel. Afirmar. Afirmativa. Tudo era dúvida, incerteza, estupidez. O mundo. (...)” (CN, p. 56). Além disso, sua não é sua, não é seu porto seguro, é um abrigo temporário. Ricardo pode ser expulso de lá a qualquer momento, dada sua situação de pensionista que atrasa frequentemente os alugueis.

Numa de suas divagações, nosso protagonista notívago e solitário - “Só na noite. A noite só” – se impacienta com os dilemas. Parece entender que as complicações da vida ultrapassam seu controle: “Ora querer consertar o mundo.”. E num discurso indireto-livre, com a intromissão do narrador em fricção desacertada com a personagem, acompanhamos a progressiva desintegração do sujeito de Ricardo Dutra. Vale citar o trecho:

Talvez porque só na noite. Se fosse de dia, a mesma coisa talvez, a questão era o silêncio. O silêncio sem cenário, sem ritmo, sem vírgula, sei lá. Ricardo como personagem não sentia, isto é, não notava: só eu, como narrador, é que anotava a síncope e houve um momento em que herói e autor se confundiram arrastados pelo prazer indefinível e foi preciso reagir, ora essa. A culpa talvez não fosse do silêncio não, para a glória humilde que era uma plenitude fora do quarto, da rua, das árvores, do amor e da fome. Nem desconfiou que a eternidade passava por ele, rente, ali, com sua cota de ânsia e satisfação divinas. Nem que um deus de pena em punho lhe dava

o instante supremo, para além do espaço e do tempo, da carne e do espírito, de um consolo profundo para a decepção insignificante e miserável, de um gozo universal jamais propiciado aos mortais, nos séculos do mundo. (...) É certo que existia uma tênue lua sobre a paisagem da janelinha baixa, e o guarda, mitológico, irreal, andava de cá para lá na bruma e no vago. Pouco se me dá que o guarda, indefinido assistente da paz noturna exista de fato, e que eu viva realmente... Ricardo se diluía. Uma sombra dentro da sombra. Reagiu também se esforçando para escapular e pensou no dicionário popular da desilusão. Humanidade. Fatalidade. (ALPHONSUS, 1976a, p. 65-66)

No trecho colaboram vários procedimentos modernos (e modernistas) já avaliados. O narrador intruso e irônico, quebrando a ilusão da representação, conversa diretamente com o leitor. A oralidade e o discurso indireto-livre se misturam em passagens indiscerníveis de registro linguístico e de voz narrativa, como em “A culpa talvez não fosse do silêncio não, para a glória humilde que era uma plenitude fora do quarto (...)”. Aí parece falarem juntas as vozes do personagem e do narrador, misturando estilos, pois “não fosse do silêncio não” é uma dupla negativa típica da oralidade e, em seguida, o trecho “para a glória humilde que era uma plenitude(...)”, é comum ao registro escrito. Noutra polifonia, Ricardo repensa sobre seu projeto de dicionário da desilusão, que não deixa de ser outra tentativa poética falhada. Ele (ou o narrador) diz(em): “Humanidade. Fatalidade.”, e não podemos afirmar quem vocaliza tal dístico.

Ricardo está à deriva. Ele é assombrado por conflitos e sua própria percepção subjetiva está em diluição. Dizendo de outra forma, quando o narrador se aproxima do ponto de vista do protagonista, enxergamos a realidade em contorção e fragmentação. Essas características configuram a problemática do texto e colocam essa literatura a par da problemática da figuração do sujeito da modernidade.

Para entender o longo e complexo processo de descentramento do sujeito moderno, é preciso passar por alguns momentos decisivos dessa história. Seguimos a trilha apontada por Stuart Hall, estudioso das ciências sociais, em suas ideias publicadas no fim do século XX. Panoramicamente, o autor traça uma série de condições históricas e sociais na Europa após a Idade Média, que permitiram a emergência de “concepções mutantes” de sujeito.

De forma sumária, pode-se dizer que as ideias em torno do sujeito que tenderam para seu *individualismo* seriam impensáveis no mundo das ideias medievais, pois teriam a ver exatamente com o deslocamento das ideias teocêntricas, libertando o sujeito de suas *garantias* estruturais da tradição. Para essa trilha de ideias, o Humanismo europeu do século XVI teria pavimentado o caminho ao alçar o humano ao centro do universo. Em seguida, a Reforma Protestante do século XVII teria reavaliado o lugar desse novo humano ao “libertar a

consciência individual” do poder das instituições religiosas da Igreja. Nesse sentido, a ética protestante é tanto uma inflexão para que o capitalismo dê um salto quanto para a noção de *individuo* e sua relação com a metafísica.

No século XVIII europeu, verificou-se a emergência de um pensamento que elevava a categoria do humano ao ápice em relação aos outros viventes. Assim, configurou-se “o Iluminismo, centrado na imagem do Homem [sic] racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada”. (HALL, 2000, p. 26)

O filósofo chave desse último movimento foi o francês René Descartes, responsável por elaborar a ideia do ser humano pensante e centro do universo da razão, enfim, o “sujeito cartesiano”, que é uma ideia hoje canonizada. Segundo Hall, o iluminista buscou recolocar as ideias no concerto filosófico europeu por meio de um modelo em que apontava duas substâncias distintas, a espacial (matéria) e a pensante (mente), esse importante *dualismo* que sempre mobilizou a Filosofia. Assim, Descartes defendia que as coisas deveriam ser explicadas por meio da “redução aos seus elementos essenciais à quantidade mínima de elementos e, em última análise, aos seus elementos irreduzíveis” (HALL, 2000, p. 27).

O que mais nos interessa por ora é que no centro desse modelo filosófico estava o sujeito individual, agente e dono do raciocínio e do pensamento do universo. Dessa forma, as instâncias “pensar” e “existir” ganharam nessa moldura teórica um nexos causal que veio a se tornar sinônimo de toda uma filosofia: *cogito, ergo sum*. Essa concepção trazia consigo a exclusão dos não-humanos do rol de seres viventes dignos de consideração moral, o que nos interessará sobremaneira no capítulo seguinte. Por ora, mantenhamos o sentido que nos toca primeiramente, que é a ascensão do sujeito racional (humano e só humano), ao centro da cena das ideias ocidentais europeias.

A partir do século XIX, uma série de acontecimentos viriam a complexificar esse cenário, configurando o sentido de que mais propriamente utilizaremos para falar de uma modernidade que atravessa a literatura do modernismo (e a de João Alphonso).

Nessa trilha, como dissensão ao sujeito cartesiano soberano de suas ideias, surgiria o chamado “sujeito sociológico”, cidadão levado a adaptar-se às “maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno” (HALL, 2000, p. 30) Um tipo de sujeito compreendido no interior das “teorias da socialização”, aquele que internalizaria as estruturas do exterior e externalizaria esse processo adquirido por meio de sua ação no mundo social. Segundo o mesmo

Stuart Hall, esse modelo de sujeito atravessaria o mundo das ideias na primeira metade do século XX, configurando a primeira oposição às teorias liberais clássicas, que organizavam o sujeito racional e que agora estavam de frente com as macroestruturas dos Estados nacionais e suas grandes massas civilizatórias. Cooperavam com essas ideias os postulados de Charles Darwin, que “biologizariam” o humano, e também fizeram coro a elas o desenvolvimento das ciências sociais.

Ao mesmo tempo, surgiria uma ideia de sujeito que seria figurado esteticamente nos diversos modernismos ocidentais. É esta ideia de sujeito que nos interessa particularmente, a qual engendraria “um quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade” (HALL, 2000, p. 32). Trata-se da figuração de um sujeito solitário, “exilado ou alienado”, no desconcerto das novas metrópoles ocidentais. A leitura mais canônica desse sujeito ficcionalizado é a do ensaísta Walter Benjamin sobre o *flâneur* parisiense que está colocado na cena da poesia de Charles Baudelaire. Além disso, outros golpes desestabilizadores da ideia do sujeito dono da razão viriam com as reverberações dos trabalhos de Marx, Saussure e Freud. A lista dessa história da crise de um *conceito de humanismo* é extensa e continua operando fortemente na contemporaneidade com as teorias da desconstrução, em geral.

Penso o conto “O homem na sombra...”, de João Alphonsus, no enquadramento dessas linhas da modernidade do século XX que descentram o sujeito. Ali está figurado um indivíduo impotente, numa narrativa que encena a crise de poder do pensamento racional. Ricardo Dutra não encontra abrigo fixo nas instituições que atravessa. O desconcerto desse anti-herói moderno, seu périplo sem volta a um porto seguro e a dissolução de sua realidade é o sentido principal que guia esse enredo cheio de peripécias. Esse descentramento se manifesta tanto na temática do fracasso do sujeito protagonista, quanto nos experimentos *com* a forma literária, configurando o que podemos chamar de *estética da crise*.

2.4 Outros olhares sobre “O homem na sombra...”

Algo já se disse sobre o caráter autobiográfico desse conto emblemático. O memorialista Pedro Nava, por exemplo, apontou em Beira-mar:

Esse local [o *Diário de Minas*] passou para nossa literatura de ficção e é o da cena final do “dilúvio de urina” que termina o conto de João Alphonsus “O homem na sombra ou a sombra no homem”. Essa redação e aqueles redatores do *Diário de Minas* foram eternizados nas páginas do mestre do conto brasileiro. (NAVA, 1979, p. 165)

Frequentador assíduo desse local e também dos pontos cardeais da Rua da Bahia junto do grupo de modernistas belorizontinos, Nava é assertivo ao apontar que a vida do expediente daquele jornal “transplantava-se” para esse conto e eternizava-se ali. Como é de praxe na literatura de João Alphonsus, certamente os elementos da realidade utilizados no texto ficcional seriam plasmados e modalizados por seu humor tragicômico, já que nunca o “realismo puro” ou ilusório, amplo sentido, seria a tônica de sua escrita. A forma experimental do conto e a diluição de seu sujeito, somadas a uma prosa que antes desilude o leitor a propósito da narração, aparecem como uma resposta à impossibilidade da escrita (auto)biográfica crível, fidedigna. Nesse sentido, o conto é paródia dessa suposta realidade objetiva da Belo Horizonte e a vida de seus intelectuais dos anos de 1920.

Por sua vez, o próprio João Alphonsus disse a respeito do conto em entrevista:

Edgar Cavalheiro: você estará perguntando a razão por que, tendo se dirigido a um prosador, percebe dele essa comprida dissertação a respeito de poesia... O homem terá sempre maior ternura por aquelas aspirações em que tenha mais convencidamente fracassado. Poderia justificar-se mais ou menos lembrando que tenho me livro um conto, “O Homem na Sombra ou a Sombra no Homem, que é pessoalmente uma tentativa poética, como [sic] uma certa dose de supra-realismo. Está no volume *Galinha Cega*, publicado em 1931, edição de duzentos exemplares. (ALPHONSUS, 1976b, p. 32)

A provocação biográfica do autor, no sentido de que o conto encenaria em um personagem a poética que ele próprio – João Alphonsus – não alcançou em sua literatura, deve ser lida mesmo com cautela e humor. O poeta ficcional Ricardo Dutra revela seu apreço pela tradição literária, tenta inserir-se nela pela cópia de seus moldes, mas não obtém sucesso. Seus empreendimentos com a arte da palavra (assim como suas ações na vida) são fracassados. Isso está claro na ironia com que o narrador o descreve, o acompanha, o avalia, mostrando-nos um percurso de diluição do indivíduo.

Fato é que João Alphonsus, filho do grande poeta Alphonsus de Guimaraens, consagrou-se na prosa. Os seus variados versos, como já dissemos repetidas vezes, estão espalhados no tempo e no espaço. Penso que, se temos uma biografia em “O homem na sombra...”, essa

pequena narrativa da vida seria antes captada na parcialidade de um fracasso e na sombra de uma (auto)ironia do que em um registro comum, com alguma carga “informativa” para que o leitor recuperasse no texto algo “realmente” biográfico. Na verdade, vemos aí uma faceta irônica do outro e de si. Do mesmo modo, poderíamos ler o conto “A pesca da baleia” como molduras do fracasso: gênero literário fraturado⁴⁰ e a narrativa em diluição. Trata-se de um texto que é sobra de um (projeto de) romance e que tematiza a malograda vida de Josefino, encenando finalmente o fracasso de não se pescar a baleia, ainda que ela tenha sido arpoada. Vários seriam os exemplos da recorrência na *estilização do fracasso* na obra de nosso autor.

Talvez seja Fernando Correia Dias que tenha apontado mais genericamente para o conto e suas analogias com os anos 1920 na capital e, por isso mesmo, deva ser lido no acerto da generalidade. Ele nos diz que o “ambiente literário de Belo Horizonte dessa época está refletido nalgumas páginas de João Alphonsus, principalmente nos contos ‘Morte Burocrática’ (escrito em 1925)⁴¹ e ‘O Homem na Sombra’(....)’” (DIAS, 1965, p. 56). Nesse sentido, podemos dizer que estes contos refletem com a distorção do humor a provável vida literária de agitação ainda incipiente, daquele tempo.

Por outro lado, devemos pensar no sentido oposto dessa suposta autobiografia ficcional que se faz no conto. Pois, se (auto)biografar-se é escrever o sujeito, deveríamos ter esse próprio fenômeno como resultado. São inegáveis as semelhanças com a própria vida de nosso autor na década de vinte: o trabalho durante toda uma década na redação do jornal *Diário de Minas*, pois João Alphonsus foi colaborador eventual, revisor, redator, redator-chefe e até diretor de redação às vésperas de ser publicado este livro de contos, ali estabelecendo frequente diálogo poético com seus colegas escritores de redação, como Drummond e Emílio Moura. Também há de se

⁴⁰ As notas do autor, a da primeira publicação e a da republicação em livro de contos, servem como direcionamento para uma leitura de crítica genética e também de resíduo autoficcional. Vale transcrever essa segunda nota, que traz em si a primeira: “NOTA CRONOLÓGICA: O primeiro conto deste livro “Pesca da Baleia”, foi publicado em *A Revista*, o mensário modernista mineiro que durou três números. No número 2, de agosto de 1925. Junto ao título do trabalho, havia um asterisco chamando a atenção para a seguinte nota-piada: ‘Pra melhor compreensão de alguns trechos consultar os filmes com lobos do mar e escunas de pesca. N. do autor’. – No final, o seguinte: ‘De *Náusea Infinita*, romance manqué – Caravelas (Bahia) – 1922’. Realmente era o trecho final de um romance gorado, mas valia como conto, a que acrescentei depois alguma coisa que lhe desse, ao que penso, a estrutura do gênero. (...) Em 1922, em virtude de certo estado de espírito consequente a merecidas reprovações em preparatórios, sendo funcionário-praticante das Finanças do Estado, houve uma vaga de vigia fiscal do porto de Ponta d’Areia, no sul da Bahia, junto à velhíssima cidade de Caravelas, ponto inicial da E.F. Bahia e Minas: sorri-me a aventura de ir para lá, em comissão, e fui, por uns três meses. Fica estabelecida a existência desse conto praieiro, da lavra de um escritor irredutivelmente central. Alguns dados da pesca, até mesmo o episódio da covardia de Josefino, correm por conta de um preto verboso, João da Cruz, maquinista da Bahia e Minas, ex-pescador de baleias, que possuía e exibia um formidável arpão com que teria arpoado várias feras do mar.(...)” (ALPHONSUS, 1976a, p. 79, trecho)

⁴¹ O crítico aponta equivocadamente o ano de escrita/publicação deste texto, como está demonstrado no Anexo I.

considerar o sujeito flânador em ir e vir por conhecidos espaços centrais daquela Belo Horizonte em seu início de metrópole, configurando o próprio *desatino da rapaziada* para lembrar expressão de Humberto Wernek para aqueles primeiros modernistas. Some-se a isso o depoimento do próprio autor a Edgar Cavalheiro (Cf. “À deriva”), apontando que um traço da vida de João Alphonsus, a da crise com não ter sido fundamentalmente poeta, está figurado nesse conto.

O mesmo se poderia dizer de Anfrísio, de *Rola-moça*, romance de 1938, outro homem diluído na lavra de nosso autor. Este personagem é poeta ultrarromântico, agora aposentado dos versos, e seria amigo de Ascânio Lopes, o poeta de Cataguazes. O fato é fruto de um encontro ficcional promovido no texto de João Alphonsus. Nosso autor faz o bacharel encontrar-se também com personagens de *Totônio Pacheco*, seu romance de 1935, numa cafeteria numa sessão de muita bebida e camaradagem. Ali Anfrísio está na “hora habitual da conversa vadia, depois do expediente do fórum” e ouve e conta histórias com a participação de Fernando Pacheco e Carmo Peres. São casos tragicômicos, dignos de memórias a serem reelaboradas por Pedro Nava nostálgico. No fim do encontro, a rapaziada do café “gozou a bola numa risada que escandalizou as mesas próximas”. (RM, p. 203)

Sem dúvidas, na narrativa de “O homem na sombra...” há coincidências da vida visível: ofícios, lugares, interesses intelectuais e relações humanas. Se considerarmos tudo isso, ainda assim penso num viés inarredável que haveria nessa autoficção: um profundo sentido de modernidade que deformaria toda a escrita que levasse ao *eu* uno, íntegro, indivisível. Nada menos que um biografar-se em crise de sujeito, pois Ricardo Dutra é o sujeito em diluição. As sombras do homem ficcional que se olha no espelho do guarda-vestidos do prostíbulo (num ambiente kitsch: cinzeiro junto de um bibelô nuelo) dá a ver-se em pedaços selecionados, incompletos, insuficientes e cambiantes. Observemos:

Pensou felizmente domingo e pôs o cigarro no cinzeiro, ao rés do bibelô nuelo que sorria. Estendido ao lado de Maria Triste que ressonava irremediavelmente, olhou-se no espelho do guarda-vestidos dela. Nariz chato, cabelos crescidos de um mês, a falha de um incisivo, olhos vermelhos, aquela falta de cor, o terno surrado de um ano sobre a cadeira, a camisa cerzida. Contudo amo e sou amado, isto é que é. (CN, p. 68)

A imagem vista remonta fragmentos do eu: nariz, cabelo, dente, olhos e tez em desencontro com o ideal, pois todos apresentam traço negativo. A enumeração de um rosto que se remonta por índices de dicção cubista arremata-se com um terno e uma camisa desgastados

pelo tempo. A mirada no espelho se encerra com um autoengano amoroso, já que Ricardo Dutra ama, mas não é amado pela prostituta no mesmo sentido.

Enfim, seria tudo isso uma ficcionalização da sombra biográfica? O conflito com o nome do pai, com a tradição, com o fazer versos *versus* escrever prosa? Considere-se que nosso autor assina João Alphonsus: não o Guimaraens paterno, mas, ao mesmo tempo, Alphonsus).

Vemos ao longo do conto um processo de individuação retorcido, numa narrativa (auto)irônica que é antes a diluição de uma identidade. Entretanto, alongar a discussão sobre o caráter (auto)biográfico desse texto ficcional ou de outros de nosso autor seria uma tarefa que ultrapassaria nossas possibilidades neste trabalho.

Nesse sentido, é preciso encaminhar essas ideias para o ponto em que elas nos interessam neste momento. “O homem na sombra...” é um conto que muito revela das opções estéticas de nosso autor para figuração de seu mundo. Pensamos *modernismo*, mais uma vez, neste caso com as palavras do ensaísta inglês Stephen Spender: “(...) uma nova era de alta consciência estética e não-figurativismo, em que a arte passa do realismo e da representação humanista para o estilo, a técnica e a forma espacial em busca de uma penetração mais profunda da vida.” (apud BRADBURY & McFARLANE, 1989, p. 18).

2.5 O humano na sombra da modernidade

A língua de João Alphonsus neste conto está em estado de modernismo. A representação de Ricardo Dutra não nos permite recuperar um sujeito coeso, inteiro, visível. Repita-se que a diluição do anti-herói se faz num enredo sem saída edificadora para o protagonista, mas também, e sobretudo, por meio de uma técnica que aciona a linguagem experimentada em descentramentos, em fragmentos de uma prosa anticanônica e autoirônica. A sintaxe se molda para representar a realidade fragmentada. As partes do texto são *flashes* cinematograficamente cortados. Nesse sentido, não é por acaso que o nome Ricardo Dutra é lido (por ele mesmo e pelo ouvido de seu chefe-poeta) em cacofonia. Como ele apontava, temos aí um fenômeno no nome: “fonia em cacos”.

E mais uma vez, para iluminar o conto:

(...) o modernismo é a nossa arte: é a única que responde à trama do nosso caos. É a arte decorrente do “princípio de incerteza” de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo. É a literatura da tecnologia. É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções convencionais de causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos linguístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas. O modernismo é, pois, a arte da modernização – por mais absoluta que possa ser a separação entre o artista e a sociedade, por mais oblíquo que possa ser seu gesto artístico. (BRADBURY & McFARLANE, 1989, p. 19)

Essas noções generalistas sobre a arte do pós-guerra dialogam com o texto modernista de “O homem na sombra...”. Ressalte-se que o campo semântico gira em torno de uma *estética da crise*. O mundo (e o texto) se diluem de suas pretensas certezas. E também o enredo é um repetir de diluições, uma sucessão de estados à deriva de Ricardo Dutra. A cena final é a desintegração final (embora provisória) de sua realidade subjetiva.

No mesmo quintal das primeiras cenas da narrativa, naquele cenário de índice de morte da vizinha, agora nosso protagonista assiste à fragmentação de sua realidade. Ele olha para a casa contígua e se revolta quanto à alegria que havia ali naquela noite. A menina “do cabelo ventania” dançava uma música da vitrola, apesar de o período de luto ainda não ter passado. Isso gera um súbito desgosto em nosso protagonista, que já estava à beira da dissolução da realidade, acometido por um “calefrio funéreo”. Ele queria gritar que todos são “imbecis, desumanos, inconscientes, cretinos, bandidos, covardes...”, mas sua revolta só aumenta sua tontura e, conseqüentemente, acompanhamos sua dissolução final da narrativa:

(...) um relâmpago riscou o céu de alto a baixo e a casa da vizinha morta virou um monte de tijolos, sem um grito de gente. Fritos. Um trecho lascado de parede bateu na cabeça dele [de Ricardo Dutra], que rolou os cinco degraus e emborcou nitidamente no capim. O chão movia-se, o chão movia-se, movia-se e o sobrado do jornal se desmoronava e caía sobre ele, aos bocados, veio a janela de cima com o vaso de flores, veio o telhado com ruídos metálicos dominados pelo farfalhar das árvores, árvores, árvores, o diabo. (...) (CN, p. 74-5)

Assim, a questão do sujeito da modernidade que atravessa o texto de “O homem na sombra...” se expressa na série de abalos nas certezas e nas instituições. A realidade se dissolve na percepção do protagonista. Seu profundo abalo pela falta de sentido do mundo o joga no chão, pronto para receber o “dilúvio de urina” que encerra o conto. O descentramento da realidade subjetiva é trágico, mas também cômico em João Alphonsus. O surrealismo que

irrompe com mais clareza na cena final é signo desse mundo descentrado, que também está no nível do enredo. O mundo é, na ótica preferencial do conto (que é a do protagonista), um sem sentido. O narrador parece rir desse absurdo, que é o mundo.

A religião, por exemplo, que poderia ser um discurso poderoso de estabilização de sentido para os sujeitos, se encena em um rascunho risível. Lembremos que nosso protagonista reza em coro com a prostituta Maria Triste. A prece é meio incrédula e frequentemente Ricardo a interrompe, mas para fazer ajustes na sintaxe da oração conduzida por sua amante. Por isso, a cena é uma piada e o narrador, mais uma vez, é irônico com sua matéria.

(...) Padre Nosso, que estais no céu, santificado seja vosso nome, venha a nós o vosso reino, seja feita a vossa vontade, assim na terra como no céu. Ó pão nosso de cada dia nos dai hoje... Ele interrompeu corrigindo, aliviado do mal-estar que o tomara subitamente. Não senhora: o pão nosso. Não se tratava de uma invocação ao pão de cada dia, mas de objeto direto. Nos dai hoje o pão nosso de cada dia... Ah. Maria não entendeu e sorriu irônica. Seu professor. Depois perguntou se ele não rezava salve⁴²-rainha, tão bonito, tão triste. (...) (CN, p. 61)

A narração faz troça dos personagens envolvidos nesse dilema profano, encenando o discurso da salvação das almas. O mal estar de Ricardo Dutra é sintoma dessa inadequação, dessa encruzilhada de discursos antagônicos. O discurso religioso, enfim, não salva o sentido da história de uma dissolução inarredável.

O próprio título do conto – “O homem na sombra ou a sombra no homem” – revela uma alternativa vacilante de enfoque (do narrador?). A sombra está sobre o protagonista ou dentro dele? Fato é que Ricardo Dutra e sua sombra são indiscerníveis. Assim, a “integridade” do texto se dilui nos procedimentos da paródia de gêneros tradicionais, da língua em estado antiilusionista, do narrador intruso⁴³ e do protagonista em fragmentos.

Não há grandeza na narrativa, nem na narração, tampouco nos personagens. É um rebaixamento. Apesar de urbano, é um texto de captura da “vida besta, em flagrante suspensão do sentido”, para lembrar Drummond. Não há retórica positiva, senão momentos de paródia,

⁴² Na primeira edição está “salvé-rainha”, o que ainda traz mais humor para observação da cena que está sob análise de língua padrão, já que o discurso é o solene das orações cristãs. Como ocorreu com muitas outras passagens, a forma linguística autoral não foi mantida na republicação do conto em 1976.

⁴³ Poderíamos até dizer que esse método narrativo é marca de João Alphonsus. No conto “Godofredo e a virgem” (de *Galinha Cega*): “Encostado ao guichê Godofredo viu seu Terêncio aproximar-se risonho, para o diálogo final, anedótico e necessário, do conto: bom dia, Godo, como vai?” (CN, p. 52) (grifo meu) Em *Rola-moça*: (...) Esse retrospecto, inclusive a citação, é para que o leitor possa avaliar aproximadamente tal carinho. (RM, p. 52)

em que a literatura faz troça da própria literatura passadista. A poesia irrompe em chave paródica e também nos dilemas de um personagem que não atingiu a poética desejada.

Dessa forma, assim como “um eu todo retorcido” que dá sentido a um bloco da *Antologia poética* de Drummond, assistimos em “Um homem na sombra...”, de João Alphonsus, à contorção de sujeito em conflito com o mundo e consigo mesmo, em sua busca agônica por uma linguagem própria. O narrador do conto, ainda que mais irônico e menos compadecido por seu outro, olha para sua criatura e parece perguntar-lhe

(...)
 e agora, você?
 você que é sem nome,
 que zomba dos outros,
 você que faz versos,
 que ama, protesta?
 e agora, José? (ANDRADE, 2012, p. 28)

Pois o narrador do conto discorda da “vida sem graça” de Ricardo Dutra e com ele também estabelece certa parceria de revolta, frente às desilusões da vida:

(...) Ricardo como personagem não sentia, isto é, não novava: só eu, como narrador, é que anotava [sic] a síncope e houve um momento em que herói e autor se confundiram arrastados pelo prazer indefinível e foi preciso reagir, ora essa. (...) (CN, p. 65)

Nesse sentido, tanto este nosso narrador quanto a voz da poesia de Drummond que se dirige ao famigerado José parecem revoltar-se a propósito da deriva de seus personagens. “E agora, Ricardo Dutra?”, poderia dizer também o texto de “O homem na sombra...”. E assim, o sujeito da modernidade, este descrente de si mesmo, se expressa no conto num texto fragmentado, irônico e autoirônico, se pensarmos nos elementos autobiográficos.

Enfim, esse sujeito ficcional, figuração do humanismo estremeado das catástrofes do início do século XX, este que perdeu sua autoconfiança, sua posição de superioridade sobre os demais seres, que se *desiludiu* (no sentido de sair da ilusão) está relacionado a um novo humanismo, reflexo de uma desconstrução filosófica maior, que via com desconfiança o racionalismo cartesiano.

É nesse sentido que pensamos nesta passagem exemplar de “O homem na sombra...”. Acompanhemos, neste trecho, o olhar atento de Ricardo Dutra:

Quando [Ricardo] abriu a torneira, a barata começou a rodar arrastada esperneando na água que rodava dentro do lavabo. Viu-a logo e teve dó. Não porque barata não deva morrer, mas aquilo assim representava morte de martírio lento e inglório para a coitada. A última porção de água puxou a bichinha até na boca de escoamento, onde a grade impediu que ela fosse sugada para as profundidades misteriosas e mortais do cano. Descansou no fundo, tonta, agoniada, sem ânimo. De repente correu na lisura molhada do esmalte, escorregando, caindo, pelejando para atingir a borda. Em vão. Ricardo abriu de novo a torneira, hesitando: ela rodou, rodopiou na água que rodava, depois ficou de pernas para o ar, agitando lentamente os bigodes. Ricardo apanhou então a vassourinha a um canto e deixou-a dentro do lavabo. Contente.

Descontente. No almoço logo após D Mariinha retirara o sorriso adverbioso, colocara olhos como puas. Bom-dia. Bom-dia. Até logo. Dia Mariinha. Ia sair sem dizer mais nada, porém ela não concordou com a retirada estratégica:

- Sr. Ricardo, está sumido. Por quê?

Ah, se esquecera de explicar: tinha ido em Sabará (...)

Na porta da rua, voltou atrás e foi pelo corredor até no quarto de banho verificar se a barata havia escapado pela ponte da vassourinha. Havia. (CN, p. 67-8)

Ricardo Dutra considera prontamente a subjetividade do não-humano. Ele logo vê a barata sendo levada pela água que ele acionara na torneira e pensa em salvá-la das “profundidades misteriosas e mortais do cano”. Ressalte-se que seu pensamento quanto ao inseto é aparentemente contraditório, mas só aparentemente. O primeiro contato entre os dois é significativo e se expressa na frase “Viu-a logo e teve dó”. Pois que Ricardo enfim não compactuaria com a morte do outro animal. Num primeiro lance, não discorda que “barata não deva morrer”, entretanto esta morte que ele estava prestes a presenciar seria de “martírio lento e inglório” e, indo além, “para a coitada”. Há nessa sentença uma progressiva afeição pelo outro.

O dilema de Ricardo não é o de que legiões de baratas (ou de insetos em geral, talvez) não possam morrer diariamente. O que acontece é que temos neste conto um especial encontro de subjetividades. O olhar do protagonista acompanha atento a barata lutando pela vida, e a narrativa encena a atenção minuciosa do humano por ela. Frisemos: “Descansou no fundo, tonta, agoniada, sem ânimo. De repente correu na lisura molhada do esmalte, escorregando, caindo, pelejando para atingir a borda. Em vão.” (CN, p. 67)

Parece contraditório, mas Ricardo abre outra vez a torneira para dar continuidade ao “destino” da barata naquela pia de banheiro, deixando que ela fosse para as “profundidades misteriosas” do cano de esgoto. Mas o pacto de subjetividades já se havia feito. O humano, que

teve esse primeiro impulso de compactuar com a morte do outro animal, o havia feito “hesitando”. A indecisão embaraçosa do humano resulta na permanência de seu olhar direcionado para a vida do outro: “ela rodou, rodopiou na água que rodava, depois ficou de pernas para o ar, agitando lentamente os bigodes.” (CN, p. 67).

A barata estava à deriva e então seu destino passa a pertencer a Ricardo, que completa o giro de sua consciência ao ver a lenta agonia do inseto, que reage às ondas da morte em pulsão de vida. Não se pode dar fim à vida (de outra vida), parece enfim irromper do pensamento de Ricardo, humano que também estava à deriva dos acontecimentos. Parece que naquele momento o protagonista se espelhava na barata levada pela dissolução da vida, optando por resistir à morte, nesse pacto com o outro-animal.

Por isso mesmo, o humano adquire protagonismo consciente no salvamento do inseto, buscando para isso uma “vassourinha” como ponte para fuga da morte. Note-se o diminutivo afetivo, como fim dessa gradação que se iniciara com o olhar do humano para a barata. Como fim (provisório) desse evento, Ricardo se alegra, o que é raro em sua trajetória de ações.

A interessante antítese entre os polos dos dois primeiros parágrafos da citação, materializadas no par “contente/descontente”, revela o conflito do protagonista entre todas as relações de que ele participa. Havia estado contente com o ciclo da salvação do inseto (inclusive, voltando para conferir se a barata havia se salvado), mas descontente com as imediatamente seguintes relações humanas (e comerciais) que ele tem onde vive. Enfim, Ricardo Dutra opera aí um momento privilegiado na obra de João Alphonsus, que é quando o humano percebe a subjetividade do outro animal e reflete sobre ela.

Outra barata apareceria para desestabilizar o olhar humano na obra de nosso autor. Trata-se de um episódio secundário do romance *Rola-Moça*, mas não sem interesse para o sentido do conjunto. Despertado de um pesadelo com dívidas financeiras, Anfrísio deseja tomar café para “desanuviar o espírito”. Então, uma barata “enorme, cinzenta” lhe atravessa voando o caminho e pousa na parede da cozinha. Parte furiosamente para cima dela com inseticida e descobre outras e mais outras, que são sufocadas com o gás. Para ele, o caso é pessoal: defender sua casa contra as invasoras. As dívidas com a casa, que teme perder a qualquer momento, são sua principal preocupação. Após descontar suas tensões em uma legião de baratas, bebe seu “café da vitória, [mas] não com muito prazer. [pois] Tinha uma certa pena de todos os animaizinhos de Deus.” (RM, p. 237)

Nesse sentido, a obra encena o conflito com a vida/morte do outro-animal, assim como ocorrera em “O homem na sombra...”. Naquele momento, Ricardo Dutra decide pela vida da barata, salvando-a. Neste caso do romance, Anfrísio projeta o perigo da perda (ou da invasão) de sua casa nas baratas, matando várias delas, mas não sem o conflito que aponta para a subjetividade desse outro. O episódio de sua casa, inclusive, o faz lembrar de outra barata, quando era repórter-revisor de um jornalzinho num velho casarão. Seu tinteiro havia sido visitado por uma barata, que se enchera de tinta sob o “olhar enternecido” de Anfrísio. Segundo ele, uma “Barata de redação”, que foi salva das pisadas de outros funcionários por sua intervenção. Já se disse que o conto das desventuras do revisor Ricardo Dutra, pode ser lido, segundo Pedro Nava, como a própria ficcionalização do expediente do *Diário de Minas*. Já em *Rola-Moça*, o bacharel Anfrísio nos aponta que o caso é “Episódio autêntico, [mas] pouco crível” (RM, p. 238), encerrando outro momento em que João Alphonsus parece jogar com dados autoficcionais. Registre-se, enfim, também essa legião de baratas que atravessam diferentemente a sensibilidade do bacharel endividado do Rola-Moça.

A pesquisadora Maria Esther Maciel, que se dedica há vários anos a pensar e escrever sobre os animais na literatura, nos lembra a leitura que Benedito Nunes propõe a propósito da relação entre humanos e animais. Importante para situar a leitura que ora propomos, a de que a escrita moderna de João Alphonsus está na esteira da desconstrução de um humanismo de viés racionalista, é pontuar que “Descartes efetuou depois da demonização cristã do animal, o primeiro corte moderno entre este e o homem” (NUNES, 2011, p.14 apud MACIEL, 2023, p. 14). Nesse sentido, pode-se dizer que o filósofo francês cooperou para esse afastamento teórico moral entre os viventes ao considerar os animais não-humanos como simples autômatos. Esse preconceito cartesiano não aparece na relação entre Ricardo Dutra e a barata viva e que luta por sua própria vida.

No próximo capítulo, faremos discussão sobre as contradições dessas ideias (Cf. ROCHA, 2004), a questão da linguagem como um “próprio do homem” e as diferenças entre esse humanismo e a figuração moderna dos animais humanos e não-humanos. Deve-se antecipar que uma visão antropocêntrica estrita não encontra ressonância na obra de João Alphonsus, que lança o olhar humano curioso para a subjetividade dos não-humanos como um outro.

O descentramento do sujeito pós-iluminista, que se ficcionaliza no sujeito da modernidade e que atravessa este conto e a obra de João Alphonsus, abre caminho para se pensar num novo humanismo. O pensamento que desconfia de um viés racionalista para definir

as existências humanas desencadeia a figuração artística de um sujeito humano em crise, fragmentário e em dúvida de sua integridade. Essas ideias lançam a base para as ideias de recolocação do não-humano no rol das outras existências dignas de consideração moral, ética e estética, como os animais não-humanos.

A barata de “O homem na sombra...” não é exceção na obra de João Alphonsus. É um índice de um procedimento que atravessa todos os gêneros de ficção de nosso autor. Esse encontro de existências será o motivo de vários contos e também de episódios dos seus dois romances. O conto mais célebre de nosso autor, inclusive, é um dos melhores momentos dessa experiência de alteridade. Ao mesmo tempo, essa força não se resume à “Galinha cega”, pois faz par com “Mansinho”, com “Sardanapalo” e com outros momentos literários significativos. Encerramos com a história de Ricardo Dutra no que ela nos traz de índice para discussões maiores, no próximo capítulo.

Enfim, é preciso dizer que há uma sombra neste conto de João Alphonsus, mas que ela também atravessa toda sua obra. É uma sombra no humanismo tradicional. É a crise do sujeito, pois a subjetividade fragmentada não deixa ver com nitidez da plena luz. Não há “homem” sem “sombra” nesta figuração da modernidade. Nosso autor tanto está ciente dessa cisão inarredável, que impacta sobremaneira no modernismo da literatura do século XX brasileira, quanto é exatamente por meio dessa concepção, de um novo sentido para o *humanismo*, que estão figurados os seus animais escritos.

3 JOÃO ALPHONSUS E A ANIMALIDADE

Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho como a história de um homem grande é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.

(Guimarães Rosa)

3.1 Animalidade

Os animais não humanos estão nas artes e na literatura desde tempos imemoriais. “O primeiro tema de pintura foi animal. Provavelmente a primeira tinta foi sangue de animal. Antes disso, é razoável supor que a primeira metáfora tenha sido animal.” (BERGER, 2003, p. 14). As pinturas rupestres mais antigas estão a indicar que os humanos sempre consideraram os outros animais como uma vida a se representar. Poderíamos ir mais além e dizer que, por isso mesmo os bichos estariam junto dos humanos na própria constituição geral da linguagem (humana), que é metafórica por natureza. Assim como afirma a pesquisadora Ermelinda Ferreira: “Provavelmente a primeira metáfora foi animal porque a relação essencial entre homem e animal era metafórica. Dentro dessa relação, o que os dois termos – homem e animal – partilhavam de comum revelou o que os diferenciava.” (FERREIRA, 2005, p. 120)

Maria Esther Maciel tem um trabalho importante no registro da história dos animais na literatura e na interpretação de alguns desses momentos especiais que acontecem na poesia e na prosa. Seguindo o mapeamento da estudiosa, partiríamos de Esopo (620-560 a.C.), o primeiro a levar os animais não-humanos para a ficção, passando pelos bestiários medievais, pelas figurações da modernidade até às experiências mais contemporâneas, como as da poeta Astrid Cabral. Some-se a isso, grosso modo, toda uma tradição filosófica ocidental a partir da qual os não humanos foram ora considerados especificamente e ora anulados em sua subjetividade para a edificação de um pensamento mais racionalista do tipo antropocêntrico. Na esteira de um pensamento desconstrutivista, os animais seriam então reconsiderados como constituintes de um mundo (factual e de ideias) cuja certeza está posta em xeque, irremediavelmente.

A pesquisadora é a responsável por alçar o tema a um novo patamar de interesse nos estudos literários. Certamente os animais escritos são hoje um fato estético e ético de relevância interdisciplinar. Chegamos à contemporaneidade com vários caminhos para se pensar esse *outro* do humano, como, por exemplo, os da ecocrítica, da etologia, do perspectivismo ameríndio, segundo o qual, como nos ensina, por exemplo, Eduardo Viveiros de Castro, os humanos não seríamos os únicos a observar a própria existência. Assim, tampouco a “humanidade que queremos ser” (essa resistente ilusão antropocêntrica) seria um projeto hábil

para a vida total do planeta, como aponta o filósofo Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo*. Cientes dessa multiplicidade de perspectivas, é preciso ir logo ao objeto de análise e às ideias com que mantemos melhor diálogo.

3.2 Os bichos de João: leituras

A prosa de João Alphonsus é um lugar povoado de animais não-humanos. A ideia que se pretende explorar aqui, finalmente, é a de que o modernista, imbuído de um profundo sentido de modernidade, figurou uma série de subjetividades animais, também e principalmente, em consonância com esse sentido de um novo humanismo descentrado, pós-logocêntrico, nessa constelação de ideias em que a centralidade do humano está e estará definitivamente em xeque.

Primeiramente, delimitemos o problema. Essa recorrência dos bichos na obra de nosso autor sempre chamou a atenção dos leitores e da crítica. Nesse sentido, Pedro Nava foi minucioso ao fazer o levantamento da escrita desses não-humanos ao longo da obra joãoalphonsiana. Nas já muito referidas memórias do modernismo mineiro, encontramos esta lista irretocável:

Usei antes a palavra *ternura* como sentimento sempre presente no nosso João e com que ele tratava invariavelmente seus personagens – desde os bons aos torpes – que ele igualava numa humanidade toda ela merecedora da pena que ele tinha dos bichos. E não me refiro só à sua galinha cega, ao seu burro *Mansinho*, ao seu gato *Sardanápalo* – a um tempo verdugo e mártir. Mas aos outros. À bicharada que pulula no seu livro com qualificativos e atributos humanos. Refiro-me aos cavalos que ouviam, aos gambás cantando, aos frangos entoados com cebolas, ao passarinho esmigalhado no seio da virgem pelo arroubo louco de Godofredo, aos grilos que povoam silêncios, aos insetos restituídos à noite por pobre humano – um instante usando a mão de São Francisco de Assis, ao entusiasmo lancinante dos casais de gatos nos quintais, às pulgas a quem se faziam perguntas e que morriam como Marias, às formigas varridas com folhas, papéis e cigarros; aos burros metódicos, aos burros que riam, à barata salva pela vassourinha caridosa, aos pernilongos musicando, ao sapo-ferreiro batendo compasso, aos bezerros “dignos de consideração” e capazes de pensamento, ao Mundico que não se sabe se é um galo homem ou um homem virando galo; aos percevejos “de longas barbas multisseculares; aos ratos assustados e mais aos leitões, touros, bezerros, cachorros, ratazanas pavões e borboletas que compõem a paisagem natural e humana dos livros do nosso João, fazendo fundo com árvores águas capins casas quartos à morte de Ciana e à trepada inaugural de Totônio adolescendo e pescando lambaris. Todos esses bichos que preocupavam seu criador e que ostentavam atributos humanos agiam, falavam, reagiam, pensavam, sofriam como se fossem humanos. Ah! “... uma sombra, um fruto, uma coisa, talvez uma alma, a natureza, o amor, o pirilampo, a mariposa...” Merecia um ensaio a identificação do autor com seus pobres bichinhos grandes como seus pobres homens... (NAVA, 1979, p. 2016-7).

É de se admirar a lista de animais que Pedro Nava aponta em João Alphonsus. Por meio dessa coleção, o autor de *Beira-mar* indica que esse é um dos caminhos inevitáveis para se estudar a obra de nosso autor. Lembremos que suas páginas são de afeto por seus amigos de geração, mas os vários números de suas memórias também atravessam as obras desses escritores no que elas têm de notável. À primeira vista, os bichos de João estão todos aí, com exceção talvez da enorme baleia que (não) aparece no único conto “não-mineiro” desse nosso autor, que viveu e escreveu (quase) sempre no estado central e sem mar de Minas Gerais.

A leitura que Nava propõe é a do memorialista nostálgico e não é, obviamente, a de análise detida nos temas centrais das obras de seus companheiros de geração. Assim, ao listar tantos bichos, dá a eles o lugar terno e contraditório da humanização, pois que suas palavras indicam que “[os animais] ostentavam atributos humanos agiam, falavam, reagiam, pensavam, sofriam como se fossem humanos”. A perspectiva de Pedro Nava parece estar ainda imbuída de um humanismo mais estrito, já que, ao destacar a recorrência dos animais escritos de João Alphonsus, afirma que nosso autor igualaria bichos e humanos numa “humanidade toda ela merecedora da pena”. Acredito que aí esteja, nessa desconstrução de uma hierarquia mais ortodoxa, um dos fortes sentidos da literatura de nosso autor. Contudo, em uma escrita que sonda e reelabora a subjetividade dos seres não-humanos, não assistiremos simplesmente ao antropomorfismo que está indicado nas palavras de Pedro Nava. Assim, na perspectiva em que acreditamos, esse viés “humanizador” não foi um horizonte conceitual que se materializou na prática literária de nosso autor.

Estamos aqui por concordar totalmente com que as relações do autor com seus animais escritos merecem trabalho investigativo. Não descartamos o “afeto” como uma potência dessas relações que se fazem nas figurações literárias entre um autor e todas as suas criaturas, mas procuramos neste trabalho ler essas relações estabelecidas entre humanos e não-humanos na perspectiva de um pensamento mais contemporâneo, de exploração da própria subjetividade dos animais.

Qual o sentido dessa, digamos, generosa recorrência do autor em trazer os bichos para sua ficção? Outras vezes, interpretou-se a existência do animal ficcional de João Alphonsus. Por exemplo, em *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (2011), Ivan Marques elege o conceito de humanização para ler essas relações ficcionais entre humanos e bichos:

Em comum com Marques Rebelo – e com outros grandes autores da década de 30 –, a obra de João Alphonsus seria alimentada pelo desejo de dar voz e psicologia aos pobres e também aos animais sofredores, que em virtude da humanização adquirem “existência interior”. (MARQUES, 2011, p. 170)

Noutro trecho:

Humanizar significa perceber, em cada ser, planta ou coisa, a dor universal que a todos iguala; ter olhos para aquilo que, nas entranhas de uma galinha, “doía fundamente”. Um gesto de piedade que paradoxalmente, pela exposição ácida e obsessiva do sofrimento, não oculta sua parte de crueldade. (MARQUES, 2011, p. 173)

Essas leituras, tanto a memorialista, impregnada de saudade e afeição, quanto a mais contemporânea, de teor sociológico, encaram a existência de tantos animais escritos em João Alphonsus como manifestação de certa concessão humanizadora, como se o autor complexificasse a ausência ou a pobreza de mundo interior dos animais com a utilização de tal método, pois assim os aproximaria ficcionalmente dos humanos. Esse viés de leitura intenciona elevar o estatuto dos não-humanos quando lhes concede humanidade, fazendo valer a tese de que os bichos só são dignos de consideração moral quando operam como símile de humanos, num exato momento em que um autor lhes concederia tal dom através da ficção *humanizadora*. Se assim fosse, não seria exagero afirmar nesses termos específicos que os animais (escritos ou não) só teriam alguma subjetividade quando um autor (ou um filósofo, uma observadora, alguma companhia humana...) lhes tocasse com a ternura humana.

A questão realmente tem a complexidade de uma aporia. E é isso o que nos mostra Antonio Candido, talvez de forma acidental, pois não é esse o exato enfoque de seu texto que discutiremos agora. Em artigo de 1943, na sua coluna “Notas de crítica literária”⁴⁴ do jornal paulista *Folha da manhã*, o crítico comenta a escrita e o mundo ficcional de João Alphonsus a propósito do lançamento de seu último livro de contos, *Eis a noite!*, publicado naquele ano.

O célebre estudioso introduz a novidade editorial com palavras de elogio à arte de nosso autor. Para ele, João Alphonsus é um “grande estilista”, apesar da “capacidade irregular” encontrada em cada um dos contos de seus livros. Para justificar a afirmação, aborda a questão do gênero “conto”, em contraposição às outras formas da prosa. Para ele, o conto seria

⁴⁴ Vide ANEXO VIII. Reproduzo-o em parte anexa, pois, pelo que pude apurar, o artigo não foi reeditado ou republicado em qualquer outro lugar.

realmente o *objeto* de arte literária: forma em que tudo está reduzido ao essencial e onde “só pode respirar bem um verdadeiro artista”.

Mas, por ora, o que mais nos interessa é o desvio que Antonio Candido faz na apreciação da obra toda de João Alphonsus. Uma obra que desafortunadamente acabaria daí a pouco, com aquele lançamento de livro, o último antes do falecimento do autor. Assim, segundo o mesmo crítico, haveria “maestria nos contos de animais”: “os seus maiores contos são contos de bichos”.

Não bastasse isso, o desvio para o elogio de “Galinha cega” pavimenta o caminho para a leitura que pretendemos começar. Acompanhemos esse trecho:

(...) O segredo de beleza de “Galinha cega” está em que, no fim, se percebe que o interesse não vem da heroína – a galinha – mas do carroceiro, pobre homem cheio de ternura para com os bichos. O leitor percebe no fim que o fato da galinha centralizar o interesse pressupõe a existência do homem, que paira sobre ela com a sua simpatia vivificadora e que, provavelmente, através desta é o autor das impressões e dos sentimentos que vimos atribuídos a ela. É a simpatia do carroceiro que humaniza os bichos e a prova disso é que eles são, de fato, *humanizados*. Através deles, é que se vive, se revelando plenamente no momento da humanização do gambá.

*

O sentido dos contos do sr. João Alphonsus pode, em boa parte, ser procurado na circunstância dele ter o dom da simpatia que humaniza os animais, porque os seus maiores contos são contos de bichos: (...) (CANDIDO, 1943, p. 9)

Segundo o analista, portanto, os contos animais de João Alphonsus – então os melhores de sua lavra – seriam os melhores por serem demasiadamente humanos. Talvez o relevo que se dá a essa “simpatia vivificadora” seja o exato ponto da mimesis de nosso autor, lugar de sua expressão de subjetividades. Seria o caso de que o termo-conceito “humanizado”, reiterado por Candido, estivesse no lugar de “subjetivado”, “tornado sujeito”, “sujeito da alteridade”?

Assim como tentamos demonstrar em “O homem na sombra...”, a abordagem autoral de João Alphonsus da subjetividade de seus personagens conjuga componentes do trágico e do cômico dessas vidas. Acontece agora que, na grande maioria das vezes, a “ternura para com os bichos” de nosso autor se dá consoante a um humanismo desconstruído de pretensões logocêntricas, como pretendemos demonstrar neste capítulo, ao ler propriamente os momentos de maior ênfase na vida não-humana.

Por sua vez, uma verdadeira *humanização* é o que se podia dizer das fábulas tradicionais, em que os bichos falam, trapaceiam, trabalham e são preguiçosos, a serviço de uma moralidade

humana.⁴⁵ Não é com esse sentido que Antonio Candido está pensando a galinha cega ou o burro Mansinho, por exemplo. Os não-humanos de João Alphonsus não cabem nessas ideias estritamente “humanizadoras”, como um limite para se pensar as subjetividades dignas de consideração moral, ética e estética. Candido, de toda forma, indica que a expressão da alteridade é uma das tônicas dessa ficção, experiência que se destaca, em muitos casos, pela ternura (pensemos assim provisoriamente, na falta de melhor termo) com essas vidas marginalizadas. Nessa concepção de mundo, são sujeitos como Ricardo Dutra, de “O homem na sombra...”, que encarariam a barata como um *outro*, ou como um sujeito *humanizado*, diria Antonio Candido, ideia que colocamos agora em análise.

A pesquisadora Maria Esther Maciel esclarece que

Adotar o ponto de vista de uma alteridade radicalmente outra é enfrentar o não sabido e demanda um salto, ainda que imaginário, para o outro lado da fronteira. Cabe a quem se propõe a isso um intenso exercício conjectural, de maneira que a sondagem das subjetividades alheias possa ser feita e traduzida em palavras. Ainda assim, é impossível saber os reais sentimentos e pensamentos desses “outros mais que outros” que buscamos traduzir. Se a animalidade é o que aproxima o humano de outros animais, cada espécime tem seus próprios graus de complexidade e singularidade. (MACIEL, 2023, p. 36)

Pois é nesse sentido que, quando em “Galinha cega” acompanhamos a perda da visão dos “olhinhos pretotes” da heroína, acompanhamos a experiência, é claro, por meio da palavra literária. O discurso indireto-livre será um dos acessos a esse mundo subjetivo radical, que obviamente não é o do autor humano, mas um salto, “ainda que imaginário”, para essa outra margem a que chamamos ficção.

Nesta tese, nossa leitura da recorrência da atenção aos não-humanos na literatura de João Alphonsus pretende outro caminho e outros termos para além da *humanização*. As ideias que discutiremos se insinuavam já na crítica de Mário de Andrade, outro analista contemporâneo ao nosso autor. Nesse sentido, o paulista confessava que a:

atração pelos bichos nos ligou muito. Não era exatamente amor, esse amor que faz atribuir aos bichos psicologias humanas por demais (...) [nos seus textos] eu percebia esse respeito pelos irracionais, mais liberal, uma como que concessão de igualdade

⁴⁵ Para fora da ficção, sentido que extrapola nossas possibilidades neste trabalho, pode-se dizer que se encontra em curso uma “humanização” de bichos domésticos em um grau nunca visto. Cf., p. ex., a reportagem: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrio/2023/09/pets-vao-a-creche-ganham-plano-de-saude-e-sao-humanizados-por-donos.shtml> Acesso em 26 set. 2023.

que lhe permitia ceder aos bichos uma parte maior deles mesmos. Como no caso horripilante do “Sardanapalo”, em que o homem que mata o bicho cede de si mesmo, se emprestando um ato irracional. Raras vezes o conto brasileiro já alcançou tamanha força, quase imprudente, de convicção. (Crônica transcrita em MENSAGEM. Quinzenário de literatura e arte. Belo Horizonte, ano 4. n 8-9 4 ago. 1944 apud DIAS, 1965, p. 40-1).

A opinião do célebre modernista de São Paulo recoloca a questão nos termos que interessam a nossa leitura. Um *amor* humano - leia-se aqui também *uma escrita* - que dispense ao outro-animal uma existência interior exatamente humana é propriamente o que não veremos acontecer nos grandes momentos desse encontro entre humano e outro-animal na obra de João Alphonsus. Nosso escritor celebra em vários momentos essa “concessão de igualdade” entre bichos e humanos, numa escrita que, ao invés de *humanizar* os bichos, promove verdadeiros encontros de alteridades. O caso a ser analisado se mostra como uma experiência complexa de representação do *outro*, esse radicalmente outro que é o animal não-humano, e que participa de importantes relações humanas.

A análise de Mario de Andrade é acertada em vários níveis, inclusive ao apontar para a nulidade do binômio racional-irracional tradicionalmente usado para diferenciar animais humanos e não-humanos. Segundo ele, na narrativa de “Sardanapalo”, o homem cederia mais de si também quando cede de sua própria irracionalidade. O conto será tratado oportunamente. Fiquemos com o comentário do amigo paulista de João Alphonsus no que ele nos traz de ideias para esta introdução ao problema.

Num roteiro sem cronologia, podemos dizer que a barata que participa de “Um homem na sombra...” representa rapidamente esse encontro de alteridades que ganhará complexidade em textos como “Galinha cega”. A barata naufraga da pia na pensão de Ricardo Dutra não é *humanizada*, sendo antes reconhecida como um sujeito em pulsão de vida, que luta contra a morte na correnteza do ralo. Em momentos assim, pode-se afirmar que João Alphonsus elabora sujeitos escritos em afinidade com uma concepção moderna de humanidade descentrada. Afirmamos que nosso autor figura os animais de forma a recolocá-los no rol desse novo mundo das ideias humanas, de um racionalismo desacreditado.

É assim então que o encontro do olhar humano com os bichos revela uma série de questões afinadas com esse momento da modernidade das ideias. Enfim, os bichos são também um *outro* importante para a literatura de João Alphonsus. Mas o que é o *outro*? Antes de mais nada, precisamos delimitar conceito tão grande.

3.3 A escrita do outro

A prosa romanesca de João Alphonsus recebeu mais recentemente importante leitura feita pelo pesquisador Luís Bueno. Em *Uma história do romance de 30*, acompanhamos a discussão sistemática sobre as linhas de força dos diversos romances lançados no Brasil ao longo dessa década. Nesse sentido, as ideias exploradas por essa larga leitura panorâmica, tanto das narrativas, quanto da fortuna crítica elaborada a partir desses lançamentos, apontam para o “fracassado” como uma figura-síntese do romance da década de 1930. Primeiramente, Bueno lê a década de 1920, o dito primeiro momento modernista, como a era das utopias. Assim, dentro de um espírito do tempo pós-utópico, a encenação do malogro desses personagens configuraria a visão de nacionalidade adotada por diferentes autores nesse tempo. Assim, uma das conquistas seria a incorporação dos marginalizados, aqueles que serão enquadrados como “um outro” na leitura proposta por Bueno.

Rápido desvio: pensar João Alphonsus no enquadramento do modernismo brasileiro é assumir a tensão e a insuficiência da periodização por tempo, temas e procedimentos estéticos. Atentamo-nos ao fato de que nosso autor publicaria seu primeiro livro de contos e também dois romances durante a década de 1930, mas que muito da sua produção de contista aconteceu durante os períodos mais combativos do modernismo em relação à discussão ideológica em torno do nacional. Perceba-se que ali, desde o início da sua prosa moderna, estão os “fracassados” e os marginalizados. Nos contos publicados na década de 1920, por exemplo, vemos a paródia da “nobre ofício” da atividade literária acontecer em “Morte Burocrata”, cujos vates não teriam dinheiro para pagar o imposto sobre a literatura, ou também o enfoque na vida humilde, mas plena de ternura e humor, em “Galinha cega” ou ainda o fracasso das ideias e dos desejos do protagonista Josefino, em “A pesca da baleia”. O sintoma de nacionalidade de nosso autor nunca se mostrou pelo heroísmo de seus personagens, ainda antes de 1930, e o que nele há de nacional parece se dar não pela totalidade de um Brasil, mas pelo fragmento, pelo pequeno, nos arrabaldes ou também nas contradições das cidades e suas margens.⁴⁶

A modernidade de um Drummond da década de 1920 também se dá pelo pequeno, diferente, por exemplo, da *Pauliceia desvairada* de um Mário de Andrade. O poeta de Itabira

⁴⁶ Para não nos demorarmos em discussão paralela à tese, mas de muito interesse, preferimos fugir ao aprofundamento dessas ideias sobre a “nacionalidade” da obra de João Alphonsus. A proposta que se mostra clara em “Língua brasileira” (Cf. Anexo VI) seria a mesma que se mostra na obra a partir da língua, dos personagens, das situações, da concepção de mundo? É mais uma ponta solta que não podemos, senão, humildemente indicar.

fala das cidadezinhas quaisquer, da Sabará escondida em Minas, assim como Emílio Moura em seus poemas do “nada do mundo”, pois esse último era, o próprio poeta, “a mansidão, a bondade, a desambição, a oportunidade, a reserva (...)”, no retrato que dele faz Pedro Nava (NAVA, 1979, p. 162). Mais um exemplo que não pode faltar nesse quadro complexo é a singeleza das casinhas pintadas por Alberto da Veiga Guignard, delineando traços de um modernismo mineiro que compõe o todo brasileiro, mas resguardando suas especificidades.

Mário de Andrade capta bem essa referida tônica do desengano nos personagens humanos de João Alphonsus, para não dizer de toda uma era da literatura mineira. Vale transcrever as palavras do modernista paulista ao amigo mineiro:

São Paulo, 3 de maio de 1938

Meu caro João Alphonsus

Estou acabando de ler o *Rola-moça* e saio dele meio aturdido, confesso, bastante incapaz de me analisar frio em minhas sensações. Quem sabe se deixasse pra lhe escrever dentro de uns dois dias, era capaz de lhe dar uma noção mais nítida de como entendo o romance e gosto dele. Mas o papel está aqui, eu disponível, o melhor é me pegar assim, no quente mesmo da tontura e lhe dar um abraço do meu desejo de abraçar você pelo romance.

Não consigo saber se o livro é inteiriço, talvez não seja. Confesso mesmo que cada vez que você passava de Clara pro Anfrísio, sentia no íntimo uma certa irritação, uma [] que fadiga prematura do capítulo anfrisiaco que ia ler. Vocês mineiros talvez estejam insistindo um bocado na análise e elogio da mediocridade anfrisiaca. Sei que é uma mediocridade toda especial, uma espécie muito mineira de mediocridade... profunda, de que ninguém emparelha com vocês. Desde pelo menos *Vida ociosa*.⁴⁷ E ainda foi pouco o livro notável do Ciro dos Anjos. Também seria interessante analisar o que há de anfrisiaco nos versos incomparáveis do Carlos Drummond. E agora anfrisiaco. É também um ótimo exemplar de anfrisismo mineiro, analisado com uma perfeição admirável de pormenores, mas me parece que você não conseguiu dar ao seu Anfrísio, no seu gênero, a mesma interioridade que deu à Clara, no gênero dela. [...] É verdade que o livro se chama *Rola-moça*, e que tem ainda os grupos populares. Um colar de acontecimentos e de seres é o livro. E que animais admiráveis e bem sentidos sem falsa humanização! As baratas, os cachorros, o burro é uma criação positivamente de grande escritor. Mas, não sei, recomendo a considerar como tal ou qual falha, você não ter conseguido fusionar mais as coisas. Não sei, ainda estou meio aturdido, é visível a técnica do colar. Mas como se fosse um colar de pérolas barrocas, desiguais na forma e na cor. (...) (Carta de Mário de Andrade a João Alphonsus, 3/5/1938. Arquivo da família, cedida pelos filhos de João Alphonsus ao pesquisador Domingos Guimaraens, apud GUIMARAENS, 2014, p. 168-9, trecho adap.)

A carta nos traz diversas impressões relevantes. Fiquemos, por enquanto, com o neologismo com que o leitor paulista nos presenteia na primeira hora da publicação do segundo e último romance de nosso autor: “anfrisiaco”, um termo-conceito, que seria a própria da mediocridade, segundo seu próprio teórico. Por sua vez, é possível dizer que muito (ou tudo)

⁴⁷ *Vida ociosa*, romance de Godofredo Rangel publicado em 1920. (Nota do autor)

da literatura de João Alphonsus está na pequenez humana, na ternura da narração que explora o tragicômico da vida, realmente.

Ressalto as considerações feitas ao caráter desigual da obra, que funcionaria como um “colar de pérolas barrocas”, o que parece indicar uma discussão que se iniciaria na crítica literária brasileira a partir das experimentações da prosa de Clarice Lispector, por exemplo. Em ambos os casos, o que poderia ser um defeito tradicional para alguns críticos, antes foi sendo assumido paulatinamente como uma proposta de interesse estético positivo. Nesta carta de Mário ao nosso autor está também outro elogio à figuração dos animais de João Alphonsus, “sem falsa humanização”, como pretendemos discutir afinal.

Voltemos à discussão de *Uma história do romance de 30*. Para Luís Bueno, o proclamado “romance de 30” se marcaria, em geral, por enredos, figuras e funções que deixariam ver o desencanto de um projeto possível de país que havia sido pensado heroica ou revolucionariamente por aqueles modernistas de vanguarda. E o romance dos anos 30 seria a literatura de expressão da alteridade: o proletário, a mulher, o retirante da seca... Nosso autor se insere à sua maneira nessa prática, mas também se destaca pela escrita do outro radical, os não-humanos.

Ainda mais uma palavra sobre o conceito *outro*. Num mundo dominado pelo *homem*, significando a parte masculina da humanidade, a pensadora Simone de Beauvoir aponta para a mulher como um *outro*. Essa ideia tem a ver grandemente com a economia da opressão de gênero, segundo a qual as mulheres não se constituiriam por si sós como gênero, mas em relação aos homens e a partir deles.

Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é – qualquer que seja sua magia – o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito. As mulheres nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pusesse para si em face do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens. (BEAUVOIR, 1980a, p. 90)

Nesse sentido, o *outro* se mostra nas ideias de Beauvoir como um conceito imbricado nas relações de poder. Essas relações, por serem construídas em desigualdade, logo pressupõem e acarretam esse *outro*: no caso, um outro em déficit de direitos, de representação, de participação. Não é aconselhável resumir assunto tão complexo, nem mesmo desconsiderar que haja discussões importantes sobre os níveis de alteridade. Por exemplo, a mulher (categoria só

marcada no gênero) como um *outro* do homem pode parecer insuficiente para pensarmos contradições de raça, classe, etnia, como indicam leituras posteriores (Cf. RIBEIRO, 2016)

As interseccionalidades complexificam e permitem pensar melhor as várias desigualdades produzidas historicamente no mundo. Ainda assim, vale retirar da aula de Beauvoir uma das chaves para esse conceito relacional. Em *O segundo sexo*, também aprendemos que “Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*.” (BEAVOUIR, 1980b, p. 9)

O poeta francês Rimbaud nos trouxe a célebre proposição *je est un autre* (“eu é um outro”), em carta de 1871 ao professor e amigo Georges Izambard. O sentido do “eu” como individuação, como esfera fechada em si, deslizaria para o outro termo da sentença, o *outro*. A proposta é de contaminação entre as duas instâncias a priori individualizadas, e não a de pureza de cada elemento. Assim, para além da discussão em torno do nó da literatura de 1930, cuja tensão esteve também na relação de dessemelhança entre as instâncias autor, narrador e personagem, pretende-se analisar a escrita dos animais em João Alphonsus como a figuração de um *outro* com subjetividade.

Há pensadores em coro ao discutir e desconstruir as bases antropocêntricas do *humanismo*, recolocando o conceito no mundo das ideias modernas e contemporâneas. Não só o sempre referido René Descartes, cuja filosofia se fez pela exclusão dos outros vivos da proposta racionalista, mas também Heidegger, para quem “o animal é pobre de mundo” ou Kant, Levinas e Lacan que também afirmaram que o animal privado de linguagem, segundo a leitura de Maria Esther Maciel.

O filósofo Jacques Derrida, um dos mais importantes pensadores dessa desconstrução logocêntrica, recoloca a questão em *O animal que logo sou (a seguir)*. Para ele, o logocentrismo é mais do que insuficiente para se pensar a existência e esse conceito está radicalmente ligado à vida dos não-humanos, pois

(...) é antes de mais nada uma tese sobre o animal, sobre o animal privado de *logos*, privado de *poder-ter* o *logos*: tese, posição ou pressuposição que se mantém de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant, Levinas e Lacan (...) (DERRIDA, 2002, p. 54)

O estopim para suas reflexões é a troca de olhar com a gata com que convivia. Em suas palavras: “Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha. Que animal? O outro”

(DERRIDA, 2002, p. 15). Nesse ensaio capital, o pensador questiona ideias como a *superioridade e a propriedade* humanas frente à série incalculável de outros viventes resumidos na palavra *animal*. No momento em que toma consciência de ser encarado pelo olhar da gata, ocorre “poder-se-ia dizer uma espécie de animal-estar: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece.” (DERRIDA, 2002, p.16) Assume-se, assim, filosoficamente, não que o ponto de vista humano saiba afirmar com propriedade sobre o mundo subjetivo dos outros animais, pois, quando o faz, interpreta-o de acordo com sua própria visão, mas que esse outro-radical possua um olhar dotado de subjetividade que desperta interesse, especulações, literatura.

Ancorados nessa concepção desconfiada das pretensões tradicionais do humano, discutiremos os momentos mais exemplares da prosa joãoalphonsiana no que ela traz de ênfase na escrita do animal. Toda crítica que passou pela obra de nosso autor, como já foi mencionado, apontou para essa especial recorrência nessa ficcionalização do outro. Assim, o lugar dos animais no mundo de nosso autor é o que discutiremos agora.

3.4 A hora dos animais de João Alphonsus

Eles estão por toda parte. No romance *Totônio Pacheco*, ao largo da entrada da fazenda do velho coronel, há vacas, bezerros, leitões e galinhas vivendo livremente. Tudo ali lembra a presença e a participação dos animais, em comunidade híbrida com os humanos. O filho que volta da capital à casa da infância para visitar a mãe enferma atravessa essa marca forte dos animais naquele espaço, pois o carro vai sulcando “maciamente a espessa camada de bosta de boi” (ALHPONSUS, 1976c, p. 47), para aproximar-se da porta do casarão. Também no próprio momento da chegada do familiar forasteiro, quando seu automóvel para junto da escada de pedra que leva à varanda, mata atropelado um leitão, o qual será servido de jantar naquela noite da visita.

A primeira parte do romance é toda uma oportunidade de acompanhar essa comunidade híbrida entre humanos e não-humanos, que se reflete nos costumes e nas relações de mando que ali se estabelecem. Ali, ao que parece, o tempo pouco ou nada mudou, e o automóvel é o elemento intruso no predomínio do arcaico. E assim também é possível observar o sintoma do

choque entre esses mundos. O automóvel, como se indicou, é a máquina de quem vem de fora e que mata o animal que estava à solta na entrada da fazenda. O elemento moderno, inesperado e exótico ao ambiente rural, encurta a vida desse leitão incauto e integrado a essa outra ordem de relações, anteriores à máquina automotiva. Essa experiência não é tratada no romance como um problema bioético, mas de toda forma deixa indicado, pela encenação do atropelamento fortuito, que os mundos se chocam e os animais estariam sob ameaça. O perigo está à espreita, na forma de uma comunidade em que eles não mais caibam. No romance, esse lugar será a cidade de Belo Horizonte e seus costumes modernos. Esse será o espaço da nova vida de Fernando Pacheco, o filho do coronel que intitula o romance.

No romance de 1938, *Rola-Moça*, é de grande interesse a reflexão em torno do fim trágico do burro Malhado (parceiro do carroceiro Zampani), que discutiremos em parte apropriada. A bipartição de perspectivas entre Clara e Anfrísio permite que observemos, na periferia desse espaço, uma série de animais que vivem no morro, em comunidade híbrida com os humanos. De forma sintomática, a relação com os animais também está inscrita no espaço da totalidade heterogênea do morro do Rola-Moça, pois é sobretudo pela trilha feita no chão pelas carroças (trabalho animal e humano) que se pode ter acesso de fato a muitos desses espaços.

Em alguns contos, mesmo nas narrativas mais urbanizadas, os não-humanos aparecem pelo menos como simples metáfora. Na ação curta de “Morte Burocrata”, ali estão ainda que como símile entre os mundos arcaico e o moderno. No alpendre da casa do Sr. Castanheira, os humanos conversam e “[d]iante deles Belo Horizonte farfalhava ao vento. E as luzes entre o arvoredo eram como pirilampos, ora visíveis, ora ocultas pela folhagem que bolia” (CN, p. 91). As luzes da cidade ao tremeluzir lembram ao narrador os pirilampos, índice de que o mundo de João Alphonsus é composto por animais não-humanos irrevogavelmente.

Nossa proposta é que, nesta seção específica da tese, tratemos dos momentos mais significativos de presença do animal não-humano e suas relações com os humanos. Antes disso, apontemos para um esboço panorâmico do problema. Algumas vezes, os animais participam da narrativa de forma coadjuvante, como que numa importância pontual, mas cujo impacto prolonga-se nos personagens humanos. Esse é o caso da barata naufraga de “O homem na sombra...”, por exemplo. Também em “Uma história de Judas”, um conto que beira o realismo mágico ou a lenda, o protagonista Sizenando é visitado pela consciência, a própria e personificada consciência, em um dia preguiçoso de feriado. É sexta-feira da paixão e ele pensa na interrupção do serviço do leiteiro nos dias não-úteis. Então:

Brotou-lhe na cabeça um pensamento humorístico: - os bezerros hoje vão ter indigestão de leite; que festa para eles... Lembrou porém que a medida não era geral: haveria outros leiteiros que não respeitavam a santidade máxima do dia. Uma lástima. E um pedaço. Os bezerros, afinal de contas, são dignos de uma certa consideração. (CN, p. 97)

Ainda poderíamos falar nos galos que se comunicam com Mundico, rapaz de vinte anos e “meio pancada”, que se destaca na história que nos conta, em primeira pessoa, o viajante comercial de “O imemorial apelo”:

Foi quando inesperadamente vi Mundico dar alguns passos mais rápidos, de cabeça erguida, e abrindo os braços aplicar cinco ou sete palmadas ritmadas e vigorosas nas próprias coxas, e erguendo ainda mais a cabeça cantar vigorosamente como galo... O primeiro galo de verdade, dormitando no seu poleiro, retrucou àquele grito de vida, e o canto se propagou maravilhosamente de terreiro em terreiro (...) (CN, p. 116)

Sejam como metáforas pontuais ou na participação, digamos, coadjuvante, como o exemplo dos galos que dialogam com Mundico, é certo que o mundo de nosso autor é composto por animais não-humanos. Digo *composto* no firme sentido de “resultado da combinação de diversos elementos ou partes diferentes” (Houaiss), ou seja, o de um *todo* que depende dessas partes, bem como no sentido de “composição”, da rubrica de artes plásticas, que é o “conjunto dos diversos elementos estruturados numa obra de arte” (idem), pois o mundo de João Alphonsus está estendido no arco humanidade-animalidade.

Há grandes momentos de observação do outro como um outro dotado de subjetividade, para além dos momentos circunstanciais e também do episódio exemplar da barata de “O homem na sombra”. Começemos pelo que pede primeira passagem.

3.5 Mansinho

Se João Alphonsus é um artista do conto, como está nas palavras de Antonio Candido, seria esperado que começássemos esta parte específica do trabalho com seu conto mais célebre, “Galinha cega”. Preferimos, entretanto, dar destaque ao conto “Mansinho”⁴⁸. Trata-se, em

⁴⁸ Publicado originalmente em *Eis a noite!* (contos, 1943) e republicado em *Contos e Novelas* (1976a)

linhas gerais, da história em *flashback* da amizade entre o padre Manuel Carlos e seu companheiro não-humano, o burrinho forte e manso que dá título ao conto. É também a história da relação do vigário com seu próximo amigo, o burro Estrelado, também forte, mas arisco e em situação de amansamento.

É uma narrativa do pequeno e do pouco, bem distante do “Burrinho Pedrês”, o famigerado conto animal que abrirá *Sagarana*, de Guimarães Rosa, anos depois. Na estória de João Alphonsus, não há boiada, não há vaqueiros, nem guerra de amor. Nossa narrativa é tão íntima que poderíamos dizer que sua razão de ser é a amizade interespecífica, para além dos problemas coadjuvantes.

A história de “Mansinho” começa antes das seis da manhã, com o chamado estridente e assustado (“-Padre Manuel Carlos! Padre Manuel Carlos!”) do menino que lhe presta serviços. A narração, então, se cola aos sentidos do padre, que está confuso pelo choque perturbador da realidade. Nesse sentido, o ponto de vista em terceira pessoa, mas muito próximo do cônego, permite perceber o afeto que liga o humano ao não-humano. Ali, naquele início de tudo, plasmado à notícia da morte de Mansinho, está o mundo ao redor, visível e audível: “(...) a névoa cobria todo o arraial, amaciando os ruídos matutinos, vozes de crianças nas ruas, gritos de criações nos terreiros.” (CN, p. 137)

Destacam-se aí *criações*, como costumam ser chamados os bichos domesticados indicando que há vidas animais nas casas dessas ruas onde crianças brincam. Assim a manhã é construída em um dia de aparência comum, contraste com o extraordinário da morte do burrinho. “Deve ser picado de cobra”, justifica o rapazinho. A partir desse momento, o padre vai longe ao encontro do amigo morto, mesmo com a grande dificuldade de locomover-se. Resoluto, pede ajuda aos trabalhadores da fazenda Água Limpa, de propriedade de Chico Antônio, para enterrar o burrinho. O próprio fazendeiro aparece para acompanhar o processo, incrédulo.

Ao acompanhar o enterro de Mansinho, o padre se recorda da relação longa com ele, pois há nove anos viajavam juntos. Devém daí uma crise dos dogmas religiosos. Padre Manuel lembra, então, da ternura súbita que lhe tomava quando agradecia o longo trabalho ao amigo dedicado e paciente. Em pleno conflito entre o afeto pelo outro-animal e os dogmas judaico-cristãos que consideram os não-humanos como seres de segunda ordem, dessemelhantes e sem alma, o padre tentava se despegar desse estado de *graça* pelo outro, dessa tentação de pensar

no burrinho como “quase humano”, pois estava convicto da inteligência e da compreensão de mundo do companheiro.

Pelo prazo de uns três meses, padre Manuel fez seu trabalho missionário com o empréstimo de cavalos para percorrer distâncias maiores, isso quando o serviço era prestado a famílias ricas. Para levar seus préstimos aos pobres, que eram realmente seus maiores beneficiários, ia a pé e com dificuldade.

Tempos depois, o mesmo Chico Antônio põe à venda o burro Estrelado, animal novo e vigoroso, conhecido por ser teimoso, por empacar e por até já ter derrubado o fazendeiro, quando este foi imprudente. Mesmo com os protestos e um (discreto) riso geral, o padre adquire o burro e passa a montá-lo em seu trabalho pastoral.

Desde o início, a relação do Padre Manuel Carlos com Estrelado é marcada pela paciência e tolerância. Quando o animal resolvia empacar, o padre não o instigava. Era a oportunidade de sacar o breviário do bolso e pôr-se a rezar pacientemente até que o outro voltasse a caminhar. Esse entendimento entre os dois nos leva ao fim do conto. Um ano após a morte de Mansinho, mesmo sem se dar conta disso no início, “turbado, distraído”, o padre sai com Estrelado cedo de casa para percorrer o caminho até a celebração da festa da padroeira. É então que diz com surpresa a Estrelado: “Vamos, Mansinho”.

No meio do caminho, o padre conta com o instinto do animal e também com seu próprio tino em puxar “suavemente as rédeas para uma direção que lhe pareceu ainda não percorrida”. Então, acabam por marchar até o lugar em que havia sido enterrado Mansinho.

E estive ali por alguns minutos, fiel à vontade divina, sem ter o pensamento de envilecer uma oração para com a memória do irracional, mas se lembrando de Mansinho, de sua resignação, de seus olhos compassivos... (CN, p. 147)

Por fim, e a tempo de realizar a festa da “gloriosa Sant’Ana”, acaricia o animal e profere palavra terna de amizade. Esse desfecho faz com que, a partir desse dia, o burro nunca mais estaque ao cavalgar, como num selar do pacto de mansuetude entre ambos.

O conto é narrado em terceira pessoa e apresenta os discursos direto e indireto do padre Manuel Carlos. A trama se assenta em seu mundo do trabalho religioso e também no afeto das relações imprescindíveis que ele mantém com os burros. Ali, no arraial de Sant’Ana, os animais estão por toda parte. São os próprios Mansinho e Estrelado, que constituem o núcleo da

narrativa, mas também estão indiciados na cobra que possivelmente matou o primeiro burrinho, e na imagem metafórica do cupim (no sentido do montículo no pasto, que é ninho de uma legião de insetos) que está ali marcando seu túmulo.

O pensador Dominique Lestel (2011) nos lembra da “multiplicidade extraordinária de relações” que os humanos mantêm com os animais. Em “A animalidade, o humano e as comunidades híbridas”, Lestel atravessa a história do “nosso mal-estar” em relação à *animalidade*. Esse conceito é, em si mesmo, revestido de imprecisão, mas pode ser pensado no sentido em que “designa uma classe de criaturas vivas, da qual o humano tenta se distinguir”. Assim, essa ideia “não remete apenas a uma classe de seres, mas às relações que esta mantém com outras classes.” (LESTEL, 2011, p. 23)

O conceito de *animalidade* é pensado pelo autor como um “horizonte do homem”, como uma ideia ou efeito que resulta da conjunção das histórias natural e cultural dos viventes. Nesse sentido, o autor traça, a partir de uma leitura dos textos do pensador Georges Bataille, um panorama antropológico de razões com as quais se poderia explicar a saída do humano da “animalidade” rumo à “hominização”. Em suas palavras, “o homem pré-histórico passa a constituir uma figura inédita, através da qual a animalidade e o humano podem se apreendidos conjuntamente.” (LESTEL, 2011, p. 25)

Nesse sentido, a “hominização” poderia ser pensada como o processo complexo pelo qual a espécie humana passou para descolar-se da “animalidade”, para tornar-se ou resultar-se na chamada “humanidade”. E o autor ainda nos lembra que o desenvolvimento da pesquisa antropológica, à medida que avança, indica que a concepção de uma “oposição radical entre homens e animais torna-se difícil de sustentar; [pois] o encadeamento entre eles afirma-se mais do que nunca” (LESTEL, 2011, p. 25). Um dos marcos estaria pontuado pela ciência mais moderna que, a partir das evidências acumuladas no século XX, promoveram a reconexão dos elos esfacelados entre os diferentes viventes pelas religiões e filosofias de cunho humanista-racionalista.

Daí retiramos a noção de “comunidades híbridas”, de valor central para avaliar a miríade de relações do homem com o animal, “estas se construindo pelo compartilhamento de sentidos e de interesses que não são, entretanto, estabelecidos por um contrato social de deveres mútuos” (LESTEL, 2011, p. 25). Essas ideias iluminam, a seu modo, as relações entre o padre Manuel Carlos, Mansinho e Estrelado.

Ainda é preciso ressaltar que Lestel, lendo os critérios levantados por Bataille que permitem chegar à “hominização”, menciona o trabalho como um diferenciador entre essas espécies, como um “ponto fundamental já que somente o homem trabalha, à exceção do animal de carga, cuja atividade não é, todavia, regulada por uma ação compensatória.” (LESTEL, 2011, p. 25-6, grifo meu)

Essas ideias interessam ao caso de “Mansinho”. Os burros são animais que foram apropriados tradicionalmente pelos humanos para o trabalho de carga e também de montaria. Inscrevem-se aqui também nesse sentido os cavalos. No universo do arraial de Sant’Ana não há menção ao automóvel, nem a outras máquinas. Os viventes ali compartilham, vivem em comunidade com esses animais, sem os quais não haveria deslocamento espacial significativo, sem os quais padre Manuel Carlos não promoveria efetiva pastoral de almas, sem os quais, provavelmente, a fazenda de Água Limpa não teria economia completa.

Pensando com Lestel, pergunto se os animais de carga seriam mesmo os únicos que “trabalham”. É um problema incontornável estender a ideia de “trabalho” ao sentido exploratório radical das galinhas que botam ovos em fazendas industriais, da extração de leite das vacas, enfim, um sentido que com justiça (ao próprio sentido) abarcasse aqueles não-humanos cujo corpos (e metabolismos) são colocados exclusivamente à disposição do consumo humano. Enfim, esse fenômeno exploratório sem precedentes, que é uma *tecnologia*, traz um dilema bioético ao pensador dessas relações. Isso sem falar dos matadouros de todas as espécies, das experiências de laboratório, da cosmetologia e da ciência em geral que utiliza animais em seus testes. Não podemos dizer que esses fatos exploratórios se equiparariam ao “serviço” de alguns animais que carregam pesos e humanos no lombo. Tudo isso é trabalho? Voltemos ao ponto.

É então nessa comunidade de relações que pensamos o caso específico elaborado por João Alphonsus em “Mansinho”. Ali estão relações que ultrapassam e muito o sentido do trabalho interespecífico. Mansinho e Estrelado são para o padre Manuel Carlos alteridades com as quais é possível uma relação. A morte do primeiro burrinho é um trauma para o padre, e a história não deixa de ser também a narrativa desse luto e de sua reelaboração por meio de uma nova amizade com o não-humano que se recoloca no mundo dessas relações. Como quando o cônego respeita o burrinho Estrelado quando ele empaca, há amizade entre esses sujeitos, revelando a concepção de mundo pós-racionalista de João Alphonsus. A subjetividade dos não-humanos encenada no conto não deixa dúvidas quanto à desconstrução das ideias de lastro antropocêntrico.

Os dilemas que acometem o padre sobre sua afeição ao burrinho estão na esteira da integração de comunidades, como pensado por Lestel. Assim, as relações entre humanos e não-humanos apresentam certa *assimetria*, pois aqueles não se atêm a viver tais relações em silêncio. O humano se diferenciaria do animal por precisar falar/pensar tais relações “enquanto o outro não diz nada e só as vive”, assim como avalia o narrador do conto de João Alphonsus. (CN, p. 40)

Um dos desafios apontados (e que se vai desenvolver em “Mansinho”) é que certo humanismo se consolida sobretudo pela *ruptura* do humano com o animal. Lestel se pergunta o porquê dessa resistência em se pensar “*o humano na textura da animalidade.*” A resposta do conto de João Alphonsus é a crise teológica vivida pelo padre, cujo luto não se dá embricado no dilema da quebra dos dogmas religiosos que apregoam que só o humano é imagem e semelhança do Criador e que, portanto, só o humano teria uma alma conectada ao divino. Sem dúvidas, há ali encenadas (tanto no passado com Mansinho, quanto no presente com Estrelado), uma relação destacada entre viventes específicos. No centro de tudo, há encontro de animalidades.

A mansuetude intrínseca em Mansinho e em padre Manuel, depois adquirida/negociada por Estrelado, que deixa de empacar depois da “negociação” com o padre, está no centro dessa discussão. Nas palavras de Lestel, o pacto comunitário entre animal e humano se daria por um compartilhamento de ritmo vital:

(...) a temporalidade da ação do animal é da mesma ordem de grandeza que a do homem, mesmo que ela possa ser mais lenta (a jornada do caramujo) ou mais rápida (a serpente que ataca sua presa). Ela pode ser modificada em tempo real pela ação do homem. Uma verdadeira interatividade vem com um homem que pode coordenar suas ações, através de encadeamentos complexos e significantes com as do animal, pelo viés do amansamento, da domesticação, da caça, do ritual de combate etc. (LESTEL, 2011, p. 42)

O pacto de “mansuetude” entre Manuel Carlos e Mansinho já estava realizado no início da narração, e a primeira parte da narrativa é o relato da memória positiva da vivência dessa relação interespecífica. A segunda parte é o amansamento, o ajuste de ritmo entre o padre e seu novo parceiro animal, Estrelado, configurando essa “passagem entre heterogêneos”, modificada pela ação do personagem humano em diálogo vital com o não-humano.

Pela ótica do padre Manuel Carlos, a narração apresenta Mansinho como um animal que se afasta de um simples burrinho bíblico, pois é “alto vigoroso”, “forte e manso”, e seu nome era um “diminutivo que não vinha do seu corpo, mas de sua tranquilidade perfeita. E inteligente, compreensivo, quase humano...” (CN, p. 138). Embora afetado por sua compreensão humanista estrita do mundo, denunciada também ali na equiparação do bicho amigo a um “quase humano”, os atributos relacionais de *tranquilidade*, *inteligência*, *compreensão* deixam patente que, em sua perspectiva, o clérigo estava em acordo de comunidade com Mansinho.

A parceria de “ritmo vivente” com Estrelado é um processo mais conscientemente explorado na narrativa, digamos. A relação é um agenciamento de si, do humano, em direção ao outro-animal, melhor dizendo, o padre se amansa para amansar o outro. Vale a citação do conto de João Alphonsus:

Era certo que o burro [Estrelado] estava empacado, recusando-se a seguir viagem, logo no começo desta. Escanchado na sela, padre Manuel Carlos não fazia o menor movimento. O negrinho aproximou-se e observou-o de trás de uma moita: o padre abria o Breviário e estava lendo-o. Lendo. Rezando. Lendo. Quanto tempo se passou? Talvez horas. O sol percorrera grande espaço do céu. Padre Manuel Carlos lia, mas toda a sua fé ardia numa prece para que Deus fizesse o moribundo esperá-lo. O sol continuava a avançar. E depois de ter por várias vezes procurado mudar a posição das patas para suportar aquele peso e aquela paciência, Estrelado se moveu continuando o caminho...” (CN, p. 145)

Fica evidente no trecho que a única preocupação que move o Padre Manuel Carlos é o outro. O clérigo tanto deseja fortemente chegar a tempo para a benção ao agonizante, quanto usa de toda sua paciência com o burrinho que resolvia parar a cavalgada. Estrelado, por sua vez, tem de “suportar” a paciência do padre, este que está disposto a entender-se com o ritmo do outro, para o bom pacto comunitário.

Os outros personagens humanos, todos secundários, figuram no conto como avessos à compreensão e à vivência com os animais. Padre Manuel Carlos parece o único capaz de tal experiência. O rapazinho empregado achava melhor deixar o burrinho morto para os urubus; o fazendeiro sentia repugnância ao enterro de Mansinho e também nunca havia conseguido pactuar em ritmo com Estrelado (sendo este, inclusive, um motivo de certo vexame e o motivo da venda a preço simbólico do animal).

O trecho citado também permite capturar outros aspectos. O processo se registra aí por uma sintaxe que mimetiza o fenômeno dos amansamentos subjetivos: “Lendo. Rezando.

Lendo”. As orações curtas e coordenadas deixam ver no corpo do texto a experiência que ocorre também no padre e em Estrelado. Pode-se dizer que este último burrinho também faz concessões para o acordo com padre Manuel Carlos, pois nunca havia suportado tamanha paciência até então.

Finalmente, é preciso frisar que esse processo relacional não acontece sem dilemas ou contradições. O sentido da comunidade híbrida expressa no conto “Mansinho” está obviamente para além das relações prosaicas e sobretudo para além do trabalho simplesmente. Padre Manuel Carlos compactua subjetividade com seus parceiros não-humanos.

Importa grandemente a questão do olhar animal em João Alphonsus. Neste caso específico, por vezes, Padre Manuel cruza o olhar com o olhar de Mansinho. Depois, quando lembra o amigo morto, leva o pensamento em direção à “resignação”, aos “olhos compassivos” do burrinho, seu primeiro amigo. Esse cruzamento de olhares também o fez lembrar o episódio em que, durante a dor de uma pata quebrada, num gemido incapaz de se vocalizar, a expressão de Mansinho “se mostrou melhor pelos olhos de súbito molhados: lágrimas...” (CN, p. 139)

Neste momento, dialogo com o ensaio *O animal que logo sou (a seguir)*, do filósofo Jacques Derrida e passo breve pela grande discussão que ele instaura. Amplo sentido, as interrogações do filósofo são corrosivas a uma filosofia humanista calcada no racionalismo de um Descartes, de um penso-logo-sou que destacaria os viventes humanos de toda a vida do planeta pela suposta capacidade exclusiva de pensar.

O processo interrogativo que encaminha a desconstrução de Derrida no referido texto parte de uma cena corriqueira, estando nu ele, o próprio filósofo, olha e é olhado por sua gata. Tem pudor diante desse olhar, desse abismo que se abre para a subjetividade do outro, que o desconcerta. A certa altura, Derrida nos lembra do Livro do Gênesis bíblico, da questão da criação humana, da nomeação antropocêntrica do mundo e de um animal que provoca um desvio no rumo da humanidade. A cobra do jardim do Éden olha homem-mulher nus e aí se instaura o pecado, o pudor. O *outro* (o animal!) faz o *eu* ter outra noção de si.

Padre Manuel Carlos não tem dúvidas do afeto que sente por Mansinho, tampouco da vida interior desse não-humano. Esbarra, entretanto, na questão dos dogmas religiosos que impedem que a consideração pela subjetividade animal seja um passo total em direção à animalidade. Esse impasse está forjado numa tradição *teo-antropocêntrica*, já que o homem seria a exclusiva criatura imagem-semelhança do Deus judaico-cristão. Certamente a formação filosófica do padre de “Mansinho” está nessa ordem de crença. Só os humanos, assim, teriam

alma, seu nexos final com a imortalidade e reconexão com o divino e eterno de que seriam imagem-semelhança.

Para observarmos o fenômeno, vale a citação do trecho em que o clérigo e a narração relembram o sentido da amizade com o primeiro burrinho, como para nos contar, no velório do amigo, o tamanho dessa perda:

[Mansinho era] inteligente, compreensivo, quase humano... Mas, muitíssimas vezes, padre Manuel já tinha tido a tentação de lhe dar integralmente esse último qualificativo. Parecia um pecado, mas chegava a se perguntar intimamente se dentro daquela alimária haveria uma *alma*. Nos momentos dessa interrogação irreligiosa, verdadeira tentação diabólica a lhe deformar a sua noção teológica de alma, afastava energicamente tais pensamentos, e às vezes tinha que se afastar do burro para se desembaraçar da onda de ternura em que se via envolvido para com aquele amigo dedicado e resignado. Isso acontecia comumente depois de longas e pacientes caminhadas, quando olhava o moleque desarrear o animal cansado, raspar-lhe o pelo suarento, dar-lhe milho no embornal, e os olhos do asinino o fitavam gratos e compassivos, a ele padre que acabava de lhe explorar as forças através de caminhos longos, duros, acidentados! Havia uma luz de consciência no fundo daqueles olhos? Não havia coisa alguma! Gritava no seu íntimo a reação contra essa fraqueza, e o vigário se afastava... (CN, p. 138)

Radicalmente diferente de concepções que consideram o não-humano um *autômato*, a concepção revelada pelo Padre em “Mansinho” é de que o burrinho é um sujeito, com dores e compreensão. O ponto de desvio que nos interessa é a interdição da “completude” desse ser “diferente”, pois lhe faltaria não a *linguagem* nem o *entendimento*, mas a alma imortal. É nesse sentido que penso afirmativamente em uma *linguagem* para Mansinho, mesmo que diferente da humana, para sinalizar a expressão de sua dor e comunicar o afeto pelo humano. Penso também que há *entendimento* em Mansinho, no sentido da compreensão, da colaboração entre humano e não-humano que configura a base da relação entre os dois, pois há certa simetria nessa relação: o burrinho ajuda o padre; o padre cuida bem do burrinho. Enfim, como no célebre espanto final de *Grande sertão: veredas*, Mansinho era.

É nesse sentido que a morte de Mansinho nos revela sua vida, pois é o motivo provocador da lembrança Padre Manuel Carlos. As relações do religioso com o burrinho são enfatizadas nessa hora de luto pela perda, mas não sem o referido dilema dos dogmas religiosos que excluiriam esse e outros não-humanos da consideração moral igualitária. Acompanhemos mais um desses momentos de captura da subjetividade de Mansinho:

Amigo dedicado e resignado: isto o padre sentia proclamava livremente, sem ofender a Deus com aquele sentimento recíproco de estima entre o animal racional e o irracional. Fora mesmo a resignação do quadrúpede que gerara a estima logo nos primeiros dias em que o montava. Escorregando numa estrada íngreme e lamacenta, Mansinho fraturara uma das patas dianteiras num caldeirão formado pelas enxurradas. Padre Manuel Carlos fizera o resto do caminho a pé, puxando-o pelo cabresto, sofrendo de vê-lo suste-se mal nas outras três patas, durante o percurso por atalhos que nunca antes lhes pareceram tão ásperos e dificultosos. (...) Quando o curador [um curandeiro popular chamado para ajudar], depois de distender a pata do paciente, procurava ajustar brutalmente os ossos retificando a linha da canela, padre Manuel Carlos, só ele, dera toda a sua atenção ao som que saía de entre os dentes cerrados da vítima imbele, talqualmente ao que o asno produzia no esforço de uma subida muito forte; - som que se foi repetindo dolorido, tentativa teimosa de um gemido incapaz de se formar, mas que se mostrou melhor pelos olhos de subido molhados: lágrimas!... (CN, p. 139)

Há que se registrar a ênfase da narração para o sofrimento do animal. Mansinho *chora*, e para a literatura de João Alphonsus não há dúvidas na dor expressa em seu olhar. Seu companheiro humano é destacado como o único a entender o som de dor produzido pelo animal, índice da narrativa da relação de entendimento recíproco entre eles. Depois, na hora da morte, os olhos de Mansinho são vítreos e isso pode significar que então, só quando sem a vida, é que os olhos do animal não mais nos levariam à sua interioridade. Nesse momento, eles perdem a subjetividade, o sujeito deixa de ser, e seus olhos só refletem o exterior. E por isso, o padre pede ao campeiro para fechá-los logo.

Nesse sentido, o padre passa por sua crise teológica, digamos, mas acaba por executar todos os ritos religiosos que ele julga serem dignos para os viventes com *almas*. Mesmo lutando contra suas crenças de ofício, o padre Manuel Carlos promove a experiência religiosa, digamos, completa para o ser que perde a vida terrena: executa o velório, faz enterrar o amigo animal e depois o visita em sua cova sinalizada pelo promontório de cupim.

É bom lembrar que, ao longo dos anos de ofício, a crise do padre com seu pensamento religioso, em sentido amplo, é também exclusivamente confidenciada ao amigo Mansinho. Numa troca com os “olhos compreensivos” do burrinho, Padre Manuel Carlos revelava o segredo de sua eventual fraqueza no exercício de animar, socorrer e preparar os fiéis miseráveis para a vida eterna, conformando-os com a ideia de que as provações materiais da vida seriam o caminho mais reto para a salvação eterna. Mansinho era “a única criatura a que fazia tal confidência”. Após seu trabalho de fé com a população mais pobre, que incluía casar amancebados na hora da morte – “Deus já estaria perdando todos os pecados do que morrera” (CN, p. 140) – e deixar com a família algum dinheiro, voltava à sua casa com Mansinho e “parado e apoiado ao amigo, como incapaz de se suste sozinho”, lhe confidenciava: “- Quanta

miséria no mundo, hein, Mansinho!” (CN, p. 140). Volto a pensar com Derrida e afirmo que dentro desse olhar animal, como perspectiva aliada na observação do mundo, o padre encontra um sentido com que pactuar, ultrapassando o pudor religioso que poderia haver nisso.

Penso que em “Mansinho” está encenada uma comunidade híbrida em que figuram não-humanos como *geradores de sentido* (LESTEL, 2011). Os burrinhos são o outro privilegiado de padre Manuel Carlos e as trocas que efetuam revelam uma conciliação possível (ainda que só disponível na perspectiva humana) de interesses e sentidos.

Finalmente, o conto também nos diz que o padre fez por seu amigo Mansinho, em detrimento de seu dilema cristão, o mesmo que fazia por seus fiéis humanos com o auxílio do próprio Mansinho. O conto não deixa explícita a filiação religiosa ou as influências canônicas do padre do Arraial de Sant’Ana, mas é tentador pensá-lo no rastro de São Francisco de Assis, sua afinidade com os bichos e seu cuidado com os pobres. Para encontrar o amigo morto, padre Manuel não pestanejou em locomover-se léguas a pé, exatamente o mesmo que seu afeto e seu dever de padre mandavam. Um ano após a morte de Mansinho, o padre foi junto de Estrelado (enquanto o amansava) executar a visita fraterna ao túmulo do amigo, chegando também a tempo de cumprir os deveres de celebração da festa de Sant’Ana. Essa potência de relações, marcadas por um conflito que não tem força de neutralizá-las, é o centro de “Mansinho”. Um dos pontos altos de captura da *animalidade* que compõe o mundo da ficção de João Alphonsus, mas não o único.

3.6 Malhado (de *Rola-moça*)

- Por aqui se vai lá?

- Vai sim. Mas é melhor o senhor descer um pouco, pegar o rasto da carroça. Assim não tem errada.

(João Alphonsus. *Rola-Moça*)

O mundo ficcional do romance *Rola-Moça* é híbrido. Não essencialmente no grau da velha fazenda de Totônio Pacheco ou da que impera em “Mansinho”, cujo mundo das relações interespecíficas se dão quase sem a interferência do moderno; mas entre o Sanatório, a casa de Anfrísio e a favela, as relações estão evidentes ou se insinuam. Trata-se, enfim, de um romance urbano, que captura esteticamente o avanço da construção da cidade de Belo Horizonte, nesse momento em que conservava muitas marcas do rural.

É possível dizer que nos três vértices fixos da ação narrativa, passa-se inexoravelmente pela marca da vida animal: “O caminhão desce a serra dificilmente, bamboleando, procurando caminho; entra na trilha da carroça de Giovanni; já desaparece.” (RM, p. 114). A cena é uma espécie de conciliação contraditória entre o “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, se pensarmos no célebre ensaio de Roberto Schwarz. No caso de *Rola-Moça*, a “tensão poética” aparece a partir da observação da aia de Clara, que da janela vislumbra a vitória do veículo moderno sobre a paisagem natural, mas impulsionado pelo auxílio das marcas deixadas pelo trabalho animal no terreno. Registre-se que o caminhão levava um velhinho que morrera subitamente em seu casebre e fora velado toda a noite por suas galinhas.

No romance, a urbanização de Belo Horizonte está avançando sobre os casebres humildes e relegando-os à periferia da cidade. Nesse sentido, o espaço que compreende o Rola-Moça é um “pedaço ainda informe da cidade” (RM, p. 140), ruína e construção em pleno acontecimento. A urbe planejada vai controlando, domesticando as relações com o espaço, com as pessoas, com os animais. O bacharel Anfrísio tem o ponto de vista do novo sobre o antigo, que caracteriza o próprio processo contraditório de nascimento desta capital. Do alto de sua casa moderna, ele observa os limites da favela que vai sendo destruída com a expulsão dos pobres dessas áreas em expansão:

Dias antes haviam derrubado a moradinha que se destacava entre todas, porta e janelas azuis e pareceis caiadas, com enorme pé de mangas perto da entrada e bananeiras ao fundo, tão semelhante às casinhas convidativas que a gente vê à margem das intermináveis estradas do sertão. (RM, p. 110)

Nesse sentido, a favela do Rola-Moça é um espaço de resistência da comunidade híbrida entre os animais e os humanos. Ali os cães se misturam aos meninos que jogam bola. Os cães não dormem de madrugada, latindo. O bacharel Anfrísio os odeia nesse momento.

A própria Serra do Rola Moça tem seu nome motivado por uma lenda que conta com a presença determinante de um animal. A história está estilizada em “Noturno de Belo Horizonte”, de Mário de Andrade. O poema, de certa forma, celebra a visita de seu grupo modernista de São Paulo a Minas Gerais, conduzindo o poeta ítalo-suíço Blaise Cendrars, e o encontro com os modernistas mineiros. O poema é citado textualmente pelo poeta Anfrísio no romance de João Alphonsus. Segundo os versos de Mário, noiva e noivo andavam a cavalo pela Serra e gargalhavam de alegria. Em certo momento,

Ah, Fortuna inviolável!
 O casco pisara em falso.
 Dão noiva e cavalo um salto
 Precipitados no abismo.
 Nem o baque se escutou.
 Faz um silêncio de morte.
 Na altura tudo era paz...
 Chicoteando o seu cavalo,
 No vão do despenhadeiro
 O noivo se despenhou.

E a serra do Rola-Moça
 Rola-Moça se chamou.
 (...) (ANDRADE, 1925, p. 242-243, trecho)

Interessante notar no poema de Mário as figuras do chicote e do despenhadeiro, que marcarão o futuro do burro Malhado, no romance joãoalphonsiano. Exploraremos a história do burrinho de Zampani a seu tempo. Por ora, fiquemos com o mito nomeador da serra mineira reelaborado pelo poema modernista de Mário de Andrade. Segundo essa narrativa, o infortúnio do animal decide a fatalidade dos humanos. Os modernistas, tanto Mário quanto João Alphonsus, revisitam *modernamente* essa lenda e o cenário de penhas e brenhas, típico do nosso Arcadismo mineiro. O poema de Mário é um “trem noturno” que atravessa Minas Gerais – e Belo Horizonte - sem fronteiras entre presente e passado. O romance do nosso autor traz a Serra do Rola-Moça, que fica fora da cidade, para o meio do espaço urbano desta capital, com imaginação geográfica, mesclando passado e presente, ruína e construção, lenda e anedota.

Há um cavalo no Rola-Moça de João Alphonsus. Trata-se de um velho animal que trabalhava para o ex-comerciante sírio do Mercado Municipal, que é atual hortelão e morador do morro, chamado Ibrahim. Anfrísio é que nos revela o animal, olhando para a coberta de capim, na qual este estava “guardado”. O narrador completa:

Sim, guardado. Um cavalo velhíssimo, cujo pelo se fazia todo falho em pequenas ilhotas esbranquiçadas. Parecia não poder dar um passo fora dali. E não dava mesmo não, confirmara o rapaz [filho de Ibraim] com o seu sorriso. Dormitava remoendo capim. Não lhe davam milho, que os seus dentes já não podiam triturá-lo: água, sal e capim, este em grande quantidade, num regime de superalimentação. Teria sido uma boa montaria. Teria prestado enormes serviços ao turco. Anfrísio não perguntara sua origem, as circunstâncias de sua vida de labuta. Constatou com um olhar de curiosidade divertida sua senectude bem tratada. Velhice útil até no derradeiro momento, ao contrário da de tantíssimos homens. Não havia sentimentalismo naquilo, mas utilitarismo. O capim era apanhado por ali sem custar dinheiro. Quanto mais comesse melhor. Fornecia esterco para as plantas. Vivía em função do estrume. Era uma fábrica de adubos que funcionava ininterruptamente. (RM, p. 81-82)

Note-se que há interesse narrativo pela vida do outro-animal. O narrador descreve o corpo físico do animal, seu estado de saúde, sua alimentação e também especula sobre atividades do seu passado, enquanto animal de montaria. À primeira vista, pode-se até mesmo pensar que se trate de um animal simplesmente de trabalho, visto com “utilitarismo” e não “sentimentalismo” por seus tutores humanos, como está indicado textualmente. Contudo, todos os índices de uma relação de trocas subjetivas e, quem sabe, de afeto estão aí, pois a velhice do animal é considerada pelos humanos como um estágio de sua vida a receber tratamento diferente. A contradição é sem síntese: o cavalo é útil aos humanos e os humanos consideram afetivamente o cavalo. O caráter utilitário dos “serviços” do animal é a camada que primeiro se mostra, quando apontada pela família síria do Rola-Moça.

Essa relação entre os humanos e o não-humano fica definitivamente mais clara em outra passagem, quando Anfrísio surpreende Ibrahim e seu filho recolhendo esterco de outros animais. O bacharel questiona se o cavalo da família havia morrido, ao que o mais novo explica que o bicho não produzia adubo suficiente, que estava velho e “deixando de comer”, e o hortelão mais velho completa que ele há de “acabar de velho”. A oportunidade é a melhor do romance para avaliar essa relação interespecífica. É também um desvio para se deixar ver a história do imigrante. Vale transcrever o longo trecho:

Ibraim tinha a cara sombria. Pôs-se a falar, na sua algaravia que a comoção ainda tornava menos compreensível. Negociara de mala às costas, não na cidade mas na roça, caminhos compridos entre lugarejos. Conseguira comprar um cavalo, aquele cavalo. Fazia muitas viagens estendendo seus negócios para o sertão. A sua mulher morrera, deixando o filho e uma filha. Tudo começara a dar para trás. Perdia dinheiro. Resolvera vir para Belo Horizonte, justamente ali para a serra. O cavalo já tinha envelhecido. Envelhecido também, acrescentou com melancolia. Servia ainda para conduzir as verduras ao Mercado ou de porta em porta. Até que derreara, bambeara as pernas, ficara guardado para o esterco. Dizia mesmo guardado. Falando, o turco⁴⁹ ia andando de cócoras por onde os burros das carroças haviam transitado inúmeras vezes. Enchia o saco distanciando-se de Anfrísio e aumentando a voz. Coitadinho, bom cavalo, bonito, alegre. Só faltou falar amigo. Um tom de peroração a cinco metros ou mais. Embora sorrindo um pouco, o bacharel notava que não tinha na sua lamentação simplesmente o interesse do adubo: verdadeiro sentimento de quem ia perder um companheiro dedicado, um amigo, talvez o melhor amigo. (...) (RM, p. 132)

O humano deixa entrever seus sentimentos, logo Anfrísio e o narrador interpretam o não dito. Nessa perspectiva conjugada entre o narrador e o bacharel do Rola-Moça, podemos ver

⁴⁹ Segundo apresentação narrativa, o Sr. Ibraim é sírio, mas chamado de turco pela vizinhança, num típico caso brasileiro de se nomear o imigrante árabe.

melhor o fundo afetivo da relação entre o cavalo e o hortelão. Essa, entretanto, não é a maior história das relações interespecíficas do romance. Falta aqui aprofundamento, desnudamento da personagem humana e também a nomeação do cavalo. Ele talvez tivesse nome, mas foi poupado na narrativa para não se aprofundarem as relações que não serão narradas devidamente, não serão alongadas.

Vamos ao maior momento. E ele vai acontecendo aos poucos, como um quadro de que nós, leitores/espectadores, juntamos as partes. É um romance que apresenta as inovações estéticas da prosa irregular e fragmentária, ou, como disse Mário de Andrade, é “um colar de pérolas barrocas, desiguais na forma e na cor”. (apud GUIMARAENS, 2014, p. 168-9)

O sanatório de tuberculosos é um dos mirantes dessas relações diversas que se estabelecem entre os vários sujeitos da favela. A partir desse espaço apartado, a menina Clara acompanha a vida no morro do Rola-Moça. Em suas primeiras impressões, percebe um carroceiro em cuidados com seu burro. Ela se levantava tarde da cama e nunca vira a hora em que o carroceiro descia do morro para o trabalho na cidade. Intuíva, entretanto, que o “carroceiro não tinha família. Não morava ninguém com ele”. (RM, p. 74)

Anfrísio, a outra perspectiva privilegiada do romance, também percebe a vida do carroceiro e seu burro. Nesse primeiro momento, seu vizinho reboca o animal para dormirem juntos no barraco e então se aquecerem do frio que faz naquela noite. Nessa oportunidade, nem o carroceiro nem o burro são nomeados, como uma técnica narrativa de gerar expectativa, indiciar para depois se aprofundar devidamente a história.

Posteriormente, também saberemos que um animal dessa espécie frequentava a memória de Anfrísio. Foi por meio de um burro lerdo que o bacharel fizera na infância uma viagem da roça à cidade. Provavelmente, assim se marca o evento inaugural de sua vida em Belo Horizonte. “O bacharel tem no sangue ou no espírito as intermináveis estradas do sertão.” (RM, p. 110). Sua reconexão com o passado vem dessa observação que faz do animal vizinho:

(...) Anfrísio recordava-a nitidamente com carinho, repetição de um aspecto longo tempo adormecido na retina. Talvez a houvesse visto repetida à beira do caminho quando, menino de cinco anos, fora transportado numa viagem de doze dias, com mais três irmãos, acompanhando a remoção do pai, magistrado pobre, entre duas comarcas longínquas: em dois caixotes do tamanho de leitos infantis, ao fundo colchões e travesseiros, pendurados na cangalha de um burro lerdo e possante, um preto a pé puxando o cabresto, de sol a sol... (RM, p. 110)

O narrador toma impulso a partir do olhar do bacharel para o burro e o carroceiro. Assim, a narração vai além. Aprofunda a observação da vida nessa casinha do vizinho habitante do morro do Rola-Moça, numa noite de muito frio:

Lá para cima, fora da percepção do bacharel, alguém acorda com uma praga peninsular. É o carroceiro. Seus olhos piscam dolorosamente no escuro. O vento uiva no seu telhado bem no cobertor imundo rendilhado em farrapos, vai à cocheira onde o burro cochila. Bota-lhe o cabresto e puxa-o. O animal obedece-lhe acostumado àquilo, vai entrando pela porta tranquilamente, se deita sobre as palhas junto do colchão do dono. Deitado este resmunga ainda, enquanto o sono lhe vem voltando. Pouco lhe incomoda a respiração forte do asno utilizado como calorífico. O efeito da quantidade de álcool que Giovanni ingere toda noite acabando, ele despertara batendo queixo sob o aguilhão do frio. Os dois já estão novamente dormindo. (RM, p. 111)

É na força das relações desse mundo que conhecemos o burrinho de Zampani. O carroceiro Giovanni Zampani, “com o nome transformado, incrivelmente na boca do povo, em Champanhe” (p. 200), é ainda uma conexão entre esses mundos: ele conecta o mundo da modernidade, pois está indelevelmente nela, e o da comunidade híbrida, o das relações mais próximas e indispensáveis com os animais.

O carroceiro trabalhou na construção da capital, levando, com o auxílio de animais, material nas estradas para o Curral del Rey virar Belo Horizonte. Hoje reflete sobre o progresso e tem nisso uma nota de rancor íntimo. Seu filho foi morto em um veículo e a cidade cresceu à medida que foi apartando de seu centro os animais (e os pobres). Assim, Zampani contempla a cidade:

“Cidade bonita, hein? Fora feita só com carroças, com burros. Hoje, tudo é gasolina, gasolina! Inflou o peito e iluminou a cara, ao lembrar os feitos de suas carroças, de todas as carroças. (...)” (RM, p. 174).

Veremos que essas reflexões do carroceiro indiciam o fim trágico de seu companheiro não-humano e também o seu. Saberemos que o ponto alto da história narrada de Malhado é também o dia de sua morte. Tudo se dá num dia atípico. Clara é a primeira a notar a diferença que paira na atmosfera das relações do morro do Rola-Moça. Zampani volta antecipadamente à sua casa e a moça acompanha sua chegada estranha: “Mas ele vinha, com a carroça, e não na boléia: ao lado do burro, derreado para frente, com um dos braços no pescoço do animal. Parecia às vezes amparar o burro.”. (RM, p. 230)

O ponto de vista da menina do Sanatório tem limitações de quem vê de longe e também de quem está imersa em suas próprias aflições. Ela tem tempo e dinheiro para vivê-las. Ela é de outra classe social e sua relação com os animais não-humanos é de ordem desconhecida. Desse modo, em certo momento ela é a primeira na narrativa a vislumbrar o início de uma confusão entre o carroceiro e crianças que se juntam à carroça em risos. A menina vê que Zampani espanta a meninada com um chicote. Clara chama o carroceiro “bruto, estúpido”, por causa dessas reações rudes aparentemente despropositadas.

Em seguida, o narrador apresenta a história de Malhado. A narração aprofunda, em *flashback* narrativo, a história do carroceiro e seu burro vislumbrada por Clara. Tal como acontece em “Mansinho”, vamos conhecer o burrinho de Zampani num dia trágico. O desvio narrativo constitui a parte 36 do romance e nos diz que o italiano do Rola-Moça transportava bananas (junto de Malhado, é claro) para o Mercado Municipal para suprir a banca de Pietro, “um patricio freguês fiel de sua carroça” (RM, p. 231).

A diferença nesse dia de aparência comum, em que se “Entrava com balaio cheio e voltava com o mesmo vazio, tendo que redespachá-los imediatamente”, foi que a carroça não estava em frente ao portão. Zampani corre para pegá-la. O que aconteceu então foi que

O burro disparara na rua estreita, espalhando a carga no calçamento, pela grade aberta, acompanhando um caminhão. Acompanhava furiosamente o veículo mecânico cheio de madeiras. Correu quanto pôde para alcançá-lo, gritando por auxílio dos raros transeuntes. Alguém deteve o asno. E o carroceiro descarregou-lhe o cabo do chicote no lombo, às cegas, furiosamente. O animal se encolhia às pancadas e lhe voltou a cara que sangrava. O braço castigador ficou paralisado. Um golpe ou pancada entre as ventas federa⁵⁰ [sic] profundamente a carne, dividindo a região em duas porções que pendiam. Golpe de revés, dirigido obliquamente para o lado esquerdo, cuja porção estava quase arrancada, desbeicho monstruoso deixando ver no fundo um dente e parte de outro, tintos de sangue. (RM, p. 231-232)

O que começa como um problema de trabalho para Zampani termina com uma crise intersubjetiva. Primeiro, se destaca a interferência da modernidade no mundo da comunidade híbrida entre animais e humanos. Um “veículo mecânico” provoca, por contaminação, a ira de Malhado, o que faz com que o animal o acompanhe tentando adaptar-se ao ritmo da máquina. Pode-se dizer que o asno *devém-máquina*, ainda que isso esteja esboçado rapidamente na narrativa. Tragicômica ironia moderna, sabemos, o caminhão vai substituindo ao longo do

⁵⁰ Na primeira edição de *Rola-Moça* (1938), lê-se “fendera”. Na edição que utilizamos, certamente há um erro tipográfico.

século XX o transporte de mercadorias feito tradicionalmente com o trabalho animal.⁵¹ Pelo que se pode depreender do trecho, a insólita marcha furiosa de Malhado não seria nada mais do que a marcha comum da/para a máquina. Essa interferência da máquina moderna na subjetividade do burro faz com que ele mude seu comportamento habitual, avançando e acelerando “furiosamente”. Perturbado em seu estado pacífico inicial, Malhado *devém-máquina* e age com a cólera típica dos veículos, cujo motor é movido por explosões de combustível.

A primeira reação de Zampani foi a de punir seu companheiro pela fuga do trabalho. A descrição do castigo é sucinta. “E o carroceiro descarregou-lhe o cabo do chicote no lombo, às cegas, furiosamente”. O contágio iniciado entre a máquina e o burro Malhado parece estender-se ao carroceiro Giovanni Zampani, tomado pelo *devir-máquina*. Esse devir culmina em violência física. A partir do castigo impingido ao animal, acompanhamos com detalhes as reações subjetivas. O narrador nos guia a ver as respostas de Malhado à violência sofrida: se encolhe e volta a cara sangrando ao agressor. Registre-se a escolha lexical: “cara” em vez de “focinho”, o que seria mais comum para referir-se a essa parte frontal da anatomia dos não humanos, sobretudo dos quadrúpedes. Penso nessa opção linguística como uma escolha para o início do desvio afetivo da cena, momento imediatamente posterior à ira humana. O carroceiro paralisa seu braço castigador ao defrontar-se com a violência estampada no companheiro animal. A narração chega à pele rompida do focinho de Malhado e a descrição enfatiza essa lesão física provocada pelo açoitamento. Segue-se o impacto da ação violenta no próprio agressor. Compungido pelo estado de Malhado, o carroceiro transfere sua ira para o condutor da máquina, o “desencadeador” da desordem das coisas. Acompanhemos o humano:

(...) Giovanni estava lívido. Trucidaria o chofer do caminhão. Mas esse ia longe. E o burro perdia sangue, empapando o calçamento pé-de-moleque. Puxou-o mansamente até na casa de Pietro. Foi recolhendo os balaios espalhados. Atirou-os de qualquer modo no depósito e pediu à mulher do freguês uma caneca de água com sal.
- Quietos. Quietinho, Malhado.

Passou-lhe carinhosamente a mão pelo pescoço. O animal cedeu ao carinho. A água salgada devia aumentar a dor, sem que o sofredor se agitasse. O dono fazia escorrer o líquido repetindo quieto, quietinho, e com a outra mão carinhosa no pescoço, no começo do lombo. Os olhos porém minavam água com sal que vinha de dentro, partindo o coração de Giovanni. (...) (RM, p. 232)

⁴⁶ Nesse ponto, vale indicar o filme *Eo*, um longa-metragem polaco-italiano dirigido por Jerzy Skolimowski e lançado em 2022. Entre outras coisas, a história encena o efetivo sem-lugar dos burrinhos no mundo contemporâneo. *Eo* é uma releitura contemporânea e “neorrealista” do filme *Au hasard Balthazar* (1966) (“A grande testemunha”, em português), dirigido por Robert Bresson, que parece ser mais alegórico por, de certa forma, promover uma leitura figurativa de *O idiota*, de Fiódor Dostoiévski.

Há uma série de questões aqui. Primeiramente, uma progressiva explicitação do afeto de Zampani por Malhado. O carroceiro age como a expiar sua culpa, muda seu estado de ira e passa a agir “mansamente”, índice de consciência da dor que causou ao outro animal, índice de empatia, de proximidade afetiva. Malhado cede ao carinho. A narração dá destaque para o gesto carinhoso de Zampani no pescoço de Malhado da “comunicação” efetiva com o outro, repetindo-se “Quieto. Quietinho, Malhado”. E Malhado corresponde, cedendo ao carinho.

Essa cena do giro afetivo culmina com a troca de olhares entre o animal e o humano. O olhar de Malhado revela a dor que ele sente, o que reverbera na subjetividade humana e se expressa enfaticamente, “partindo o coração de Giovanni”. E o burro também ficará marcado indelevelmente pela violência, tornando-se “O burro que ri”, pois a violência física fendera seu focinho para sempre. Voltamos ao encontro de olhares entre gata/gato e o Jaques Derrida. Este dizia:

O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – que estou atrás dele. E pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim. Ele está ao redor de mim. E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato. (DERRIDA, 2002, p. 28)

É desse modo que podemos dizer que o sofrimento do outro animal desnuda a sensibilidade do carroceiro de *Rola-Moça*. Assim como o encontro entre Derrida e o olhar de seu gato, o encontro entre o humano e o animal neste romance de João Alphonsus não se pode dar no plano estrito da dita *racionalidade*, forma humana de organizar o mundo das relações, mas por outros meios, por uma conexão centrada no sensível. Quando Malhado volta a “cara que sangrava” a Zampani, revela-se a este último sua consciência de alteridade. Assim, somos apresentados, numa guinada narrativa, ao seu mundo subjetivo e à sua história pessoal.

Sobre a questão premente da troca de olhares entre humano e não humano, também dizia Derrida:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. (DERRIDA, 2002, p. 31)

Assim, a revelação da ternura, vinda de um homem (provavelmente) embrutecido pela dura lida diária e pelos traumas de cidadão expatriado, dá-se a ver na fronteira da comunicação de alteridade. Os olhos de Malhado sob forte dor revelam a faceta de um Zampani compassivo. O reverso do homem, seu lado terno e compassivo, devém a partir da dor do outro-animal, nesse caso que é exemplar nas relações do morro do Rola-Moça.

Registre-se que a favela está realmente em perspectiva marginal na narrativa, e suas vozes são pluralizadas, seus casos quase sempre amalgamados. O caso do carroceiro é uma das exceções e ganha destaque justamente pelas relações com seu burrinho Malhado, um sujeito não-humano que será acompanhado pela narrativa até o fim. Pode-se dizer que nosso personagem Giovanni Zampani é entrevistado como um sujeito, em geral, trabalhador, cordial com a vizinhança, e também como um homem resignado, mas não sem traumas, por sua migração para o Brasil. O narrador avalia: “Seu Champanhe não era malquisto. Homem bondoso, distribuído, antiquíssimo no local, conhecido de todos.” (p. 242).

Entretanto, o carroceiro podia apresentar acessos de fúria, como o de que se trata aqui. Ele provavelmente se estabeleceu no Brasil e em Belo Horizonte pelas políticas de migração - e branqueamento - propostas pelo primeiro governo de Getúlio Vargas, fugindo de uma Europa entre guerras. A narrativa de João Alphonsus passa rapidamente por uma questão maior de direito à terra que envolve o personagem. Zampani está tratando na justiça, e ganhando, uma ação de “usucapião”, contudo a prefeitura pode ainda recorrer. O carroceiro, entretanto, se mostra pacificado com a questão e com seu trabalho, pois

Enquanto vivesse Pietro⁵², viveria Giovanni, pobre mas com o vinho e o macarrão garantidos, independente de qualquer demanda. Os genros é que se acirravam em torno da causa. O terreno valia mais de quinhentos contos. O que importava ao carroceiro era não ser arrancado dali, traumatismo que talvez o matasse. (RM, P. 231)

O fim desse primeiro momento se dá de forma tragicômica. Malhado é tratado com as possibilidades de uma “farmacinha da esquina” e volta em seguida ao morro do Rola-Moça. O farmacêutico inicia a piada que se espalhará no morro, indicando que o burro “parece que ri”. Por outro lado, esse personagem também notava “a pena e a fúria do italiano que pagou e seguiu, com a mão no lombo, acariciando, confortando, amparando. A caminhada era longa. Foi demorada, martirizante.” (RM, p. 232)

⁵² Trata-se do parceiro comercial de Zampani. Pietro é um comerciante de frutas do Mercado Municipal.

A narração enfatiza a dor da experiência compartilhada entre humano e animal. Nesse trajeto, ginásianos atravessam o caminho e um deles exclama para gargalhada geral: “- Olha o burro que ri!”⁵³, o que provoca Zampani a ameaçá-los com o chicote. O mesmo se dá na chegada ao Rola-Moça, onde o carroceiro prepara o chicote para espantar a meninada e onde as vizinhas “diziam-se penalizadas, coitado, etc., mas não podiam resistir ao riso” (RM, p. 233). Essa é a cena entrevista por Clara, da distância física do Sanatório e também a partir da falta de simpatia da menina para com a vizinhança pobre, aspecto que, somados, não permitiam nitidez na observação da chegada de Zampani e Malhado ao morro.

Anfrísio, a outra perspectiva de centralidade da obra, é testemunha do fim trágico de Malhado. O bacharel é acordado de sonhos confusos, dum “soninho pesadeloso da má digestão”, e então ouve risos enormes para os lados do Sanatório “como se todo o pessoal das cafuas se houvesse reunido para rir de uma só vez”. Escuta também o “tropel desabalado de um quadrúpede se aproximando”. É um índice para a parte final da história do burrinho de Rola-Moça.

O desenrolar dos acontecimentos leva a uma situação diplomática, que acende, irônica e brevemente, um conflito nacionalista. Zampani chicoteara um menino da vizinhança e o pai vai até ele para tirar satisfação, “meio cheio, mostrando uma faca.”. O italiano reage ao conflito e, conseqüentemente, “baleava um nacional”. A situação traz especulações na vizinhança, polícia, ambulância e jornalismo ao Rola-Moça. “Um automóvel de faroletes vigilantes ascendia dificilmente pela trilha da carroça”. (RM, p. 242). No interrogatório entre os presentes, o burro é apontado como motivo inicial do conflito. Os policiais vão então conhecê-lo, na cocheira, com a luz artificial empunhada pelo investigador:

O animal, ferido pela pequena luz viva do secreta, ergueu a cabeça interrogativamente. A cara de um outro animal desconhecido, a beíçorra inchada, fendida, exibindo os dentes. Provocava pena e hilaridade. Começaram a rir. O jovem de bigodinho fez um sinal discreto para o seu acompanhante, o fotógrafo, que retirava a máquina da caixa de couro, preparava rapidamente a exposição. O matutino estamparia aquela cabeça monstruosa, caricatamente monstruosa, razão ou origem da tentativa de homicídio. (...) (RM, p. 244)

⁵³ A expressão tragicômica parece fazer eco ao título “O homem que ri”, do romancista francês Victor Hugo. Registre-se a semelhança entre os títulos e o grotesco de cada caso, que é o único que podemos apontar, pois investir nessa comparação fugiria às nossas possibilidades.

Outra vez, a referência ao focinho do animal como *cara*. Esse uso indiferenciado do vocábulo para referir-se aos animais humanos e não-humanos é sintoma afirmativo da concepção de animalidade na escrita dos sujeitos integrados de João Alphonsus. Por sua vez, a feição grotesca, tragicômica, do animal com os beiços fendidos vira objeto de interesse para os jornalistas, que veem ali uma oportunidade para matéria sensacionalista. O burro seria “razão ou origem” do incidente entre vizinhos na favela, mas o que mais interessa aos profissionais da mídia não é periciar os fatos, senão aproveitar a anomalia física do animal para gerar curiosidade entre os leitores. Os jornalistas ficam com o cômico e descartam o trágico, indiciando a sua insensibilidade diante do sofrimento do outro, na verdade, indo mais além, eles exploram essa dor do animal para objetivos próprios. Nada é mencionado na narrativa de João Alphonsus, mas o título “O burro que ri”, com sua aliteração evidente, poderia vir a propósito para essa provável matéria, aproveitando-se do humor tragicômico frequente entre os personagens e as situações dessa ficção.

Interessa-nos também a menção à subjetividade confusa do animal, que ergue “a cabeça interrogativamente”. Segue-se a foto:

(...) Bateram a chapa. Ao clarão repentino, que assustou até o pessoal do Rola-Moça, o burro recuou como apavorado, escoiceou as tábuas que lhe paralisaram o recuo e desembestou para a frente, entre os homens que fugiam, ao rumor da coberta ruindo. Perseguido pela formidável gargalhada.

Desceu desabalado pelo declive na direção da cidade. Mas parou em face dos milhares de luzes, como à súbita recordação dos males daquele dia, e voltou logo sobre seus passos, instintivamente, para a casa do dono. Alguém lhe embargou a corrida, de braços abertos, aos guinchos para desorientá-lo ainda mais. Enveredou pelas moitas, ainda perseguido pelos risos aqui ali. E o seu tropel cessou com tal subitaneidade que impressionou o pessoal.

- Nem que fosse o capeta, disse uma das mulheres, rindo ainda.
- Quem sabe ele caiu numa cisterna? (RM, p. 244)

As luzes, um símbolo positivo da razão iluminista ou uma marca controversa da modernidade e seus avanços técnicos, estão com sinal reverso em todos os estímulos traumáticos para Malhado. Da máquina fotográfica às luzes da cidade, como que lhe recordando a violência que sofreu da/na cidade, as luzes ofuscam, afugentam e desorientam os caminhos do burro de Zampani. O narrador marca sua posição observador da vida do outro, mas descreve cautelosamente a vida interior do animal. As referências às ações subjetivas de Malhado são feitas com a ponderação do limite entre esses dois mundos distintos a priori, o do narrador e o do animal. Assim, a narração afirma que o burro recua “*como* apavorado” e que esse animal

estaca diante da profusão de luzes da cidade “*como* à súbita recordação...” (grifos meus). A modalização do sentido que se faz por meio desse advérbio não é sem valor. É a maneira como o narrador sinaliza também a distância em se escrever sobre o outro.

Seguindo nas ações da narrativa, Malhado volta “institivamente” para a casa do dono, é provocado ainda mais pelos “espectadores” humanos de sua desorientação e então desaparece de forma súbita dos olhares da narrativa e dos personagens. O narrador, essa instância da narrativa, ainda que apartado dos fatos que narra, observa e descreve a insensibilidade dos outros e é o único que se dá conta do sofrimento do burro. Isso tudo não só pelo que diz, diretamente, mas por descrever o sofrimento do animal. Assim, o narrador vai ao encontro do burro, que, em sua perturbação, caíra numa cisterna:

No fundo do buraco circular estava uma vida. Uma vida! Meio mergulhado na água lodosa, entre ramos que arrastara na queda, Malhado espichava o pescoço, levantava a cabeça, desmeia os olhos para o círculo de céu noturno, céu tão claro visto daquelas profundezas, céu onde havia duas ou três estrelas, ele que nunca as notara. Uma vida! O mesmo mistério no princípio e no fim. E, por que não, o mesmo *de profundis*, ainda mais trágico, uma vez que as religiões não procuram explicar os sofrimentos de um burro. Uma pequena luz inquietava ofuscou as estrelas e lhe maltratou os olhos cansados do esforço de subir pelo fio do olhar até à terra ampla.

- Olha ele lá, diziam as caras pendidas recortando-se no círculo de céu, também duas ou três, imensas e sombrias, no espaço de escuridão entre a claridade do infinito e o jato luminoso da pilha elétrica.

- Deve estar todo quebrado, coitado.

- Só dando um tiro. Matar de uma vez.

- Deixa morrer aos poucos. É o que ele tem, a vida. Deixa acabar devagar.

Conceito inesperado na boca de um policial. Uma breve discussão sobre a aplicação da eutanásia. Malhado não entendia nada. Talvez pensasse nebulosamente que aventavam um meio de salvá-lo. A camaradagem do italiano lhe teria inspirado quase sempre simpatia pelos homens. Talvez esperasse escutar ainda, entre aquelas sombras, a voz de Zampani como a certeza do salvamento. Para que tanto talvez. Viu de repente um clarão. Ouviu depois um estampido, que o som é menos veloz do que a luz. Chegou depois a bala. E deixou de existir. (RM, p. 244-245)

Este é o fim da história de Malhado. Estão aí uma série de questões. O narrador reassume o seu ponto de vista privilegiado, e o burrinho escapa dos olhos das personagens, caindo em uma vala. Os vários buracos de cisternas desativadas no morro foram citados na narrativa por vezes, para indicar um perigo de queda iminente para as pessoas. A repetição vale como índice de que algo aconteceria a partir desses elementos. O narrador se aproxima do fundo do poço onde estava Malhado e se espanta com a vida agonizante que estava ali.

Primeiramente, o narrador tenta alcançar o ponto de vista de Malhado, assumindo sua perspectiva limitada pelo formato da cisterna e das circunstâncias atmosféricas daquela noite.

Assim, o burro olha “o círculo de céu noturno”, e se depara com um “céu tão claro visto daquelas profundezas”. Nos instantes finais, a luz também está presente, pois Malhado vê pela primeira vez “duas ou três estrelas”, ele que nunca as havia notado. O narrador não duvida da perspectiva de Malhado em atingir-se pela percepção das estrelas. Malhado vê, mas não há o preenchimento, por parte da narrativa, do vazio da linguagem. O narrador não lhe dá voz ou interpreta o momento, ficando na margem dessa alteridade, mas não na dúvida de que haja uma *perspectiva do outro*. A modalização do ponto de vista de Malhado acontece pela repetição do advérbio que indica possibilidade, mas não precisão. Na antessala da morte, Malhado “Talvez pensasse nebulosamente...”, “Talvez esperasse escutar ainda...”. O narrador, solidário, mesmo se impacienta com suas especulações: “Para que tanto talvez.”

A exclamação “Uma vida!” também indicia a afirmação da subjetividade do outro animal. Para o narrador de João Alphonsus, o outro *é*. Ele iguala animais humanos e não-humanos, como parte de um todo, sem exceções. O mistério da vida habita em todos. E é nesse sentido afirmativo que a narração confere a Malhado um *de profundis*. A expressão latina se refere a um salmo penitencial bíblico (de número 129 ou 130, a depender da versão). “Das profundezas” é como o texto é conhecido, por conter no primeiro versículo um chamamento a Deus nas condições profundas de tristeza. Como tudo em João Alphonsus, até a mais terna piedade pelo bicho em agonia não deixa de ter um traço irônico, pois Malhado está literalmente numa profundidade, num local físico do terreno, inescapável. Fato é que o narrador argumenta que esta fatalidade é ainda mais trágica, porque os animais estariam excluídos das explicações religiosas humanas acalentadoras da alma. A morte de Malhado se daria sem transcendências ou teleologias, portanto, “o mesmo *de profundis*, ainda mais trágico...”. O que pensaria Malhado ou pensaríamos nós, na hora da morte? Façamos um breve desvio.

É conhecida a história de que a mais famosa cachorrinha da literatura brasileira nasceu em um conto, cujo texto se somou a vários outros com o poder de transformar-se num dos nossos maiores romances. Falamos da cachorra Baleia, estrela lírica e trágica de *Vidas secas*, romance de Graciliano Ramos. A propósito da construção dessa personagem, o autor revela algumas ideias em carta à sua esposa Heloísa Ramos. São palavras do escritor:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma de uma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos,

mas no fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos préas. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano. (...) (Carta de Graciliano Ramos à Heloísa Ramos, maio de 1937, apud. GARBUGLIO; BOSI & FACIOLI, 1987, p. 63)

Graciliano Ramos e João Alphonsus se encontram no sentido da *animalidade*, concepção que subjaz a escrita dos seus animais ficcionais. O escritor alagoano procura “adivinhar” os desejos de sua personagem não-humana na hora da morte, assim como nosso autor procura “talvez” capturar as últimas imagens e desejos do mundo de Malhado. Ambos os escritores revelam seus pactos com a animalidade. Enfim, “sondar o espírito” de um outro, seja ele um literato alagoano (ou mineiro), um retirante da seca, ou um animal não-humano é mesmo uma operação literária.

Nesse sentido, voltando ao romance de nosso autor, o narrador de *Rola-Moça* revela um pensamento filosófico de desconstrução dos dogmas religiosos e concepções teocêntricas e antropocêntricas para além do que faria o cônego do conto “Mansinho”, de 1943. Nesse conto, como já tentamos demonstrar, está encenada a crise das ideias do cônego Manuel Carlos, que enterra seu burrinho em conflito com a dor fraterna que sente e com o sentido religioso que poderia dar àquela perda. Seria esse episódio especial do segundo romance de João Alphonsus o mote a ser explorado depois, nas tensões e limitações do pensamento judaico-cristão, nesse conto?

O narrador da história da favela do Rola-Moça se revela aqui além dessas limitações dogmáticas ou logocêntricas. É algo que podemos pensar também via ideias de Jacques Derrida. Para pensar o que são chamados de “os próprios do homem”, o filósofo recorre aos mitos fundacionais do ocidente, como o *Gênesis* e a história de *Prometeu*. Em ambos os casos, igualados por Derrida, o homem é e se vê nu e então tem que lidar com a falta, e o faz assenhorando-se do mundo natural. Nesse mito primordial, o humano exclui-se da natureza ao tornar-se dono dela. É por um “defeito do homem” que esse próprio homem se transformaria no senhor da natureza. Assim,

Desde o vazio de sua falta, uma falta eminente, uma falta completamente diferente da que ele empresta ao animal, o homem instaura ou reivindica de uma só vez sua *propriedade* (o próprio do homem que tem efetivamente como próprio o não ter um próprio), e sua *superioridade* sobre a vida dita animal. Esta última superioridade,

superioridade infinita e por excelência, tem de próprio ser ao mesmo tempo *incondicional e sacrificial*.

Tal seria a lei de uma lógica imperturbável, ao mesmo tempo prometéica e adâmica, ao mesmo tempo grega e abraâmica (judeu-cristã-islâmica). Não cessaríamos de verificar sua invariância até nossa modernidade. (...) (DERRIDA, 2002, p. 43-44)

Registre-se o jogo semântico entre “próprio” e “propriedade”, sentido que desliza entre o que seria *essência* (a ilusão da imanência do homem) e o *direito moral/jurídico* sobre o outro ser ou sobre as outras coisas. Dentro dessas linhas de força é que podemos reposicionar o narrador de João Alphonsus como um narrador da modernidade, cuja concepção de mundo (logo, de *humanidade*) encena um sujeito na queda do descentramento, da descrença na força do *logos*. Da mesma forma, esse narrador põe em xeque a tradicional *propriedade e superioridade* do humano sobre as outras existências. Para ele, testemunha ótica da agonia do burro Malhado, não restam dúvidas de que ali está “Uma vida! O mesmo mistério no início e no fim.” (RM, p. 244)

Voltando à cena de *Rola-Moça*, e na perspectiva de Malhado, a luz das estrelas é ofuscada por outra luz. A luz artificial suplanta a luz natural. É a lanterna da polícia, que lhe perturba “os olhos cansados do esforço de subir pelo fio do olhar até à terra ampla”. Mais uma vez, assistimos à empatia do narrador pelo animal, percebendo e revelando o penar das ações do outro. Essas luzes, como uma antessala da morte, vão se somar para o fim trágico do animal não-humano.

Os personagens humanos conjecturam sobre a agonia de Malhado: “- Olha ele lá (...)” e “Deve estar todo quebrado, coitado”, numa coalizão de olhares até então indiferentes à dor do animal mas que agora, juntos ao olhar compassivo do narrador, vão acompanhar os últimos momentos do burrinho. Não sem humor, João Alphonsus encena breve discussão sobre a “eutanásia”, colocada entre aspas. Deve-se adiantar ou não a morte do animal mortalmente ferido? Um dos presentes afirmava que se devia dar-lhe um tiro, “Matar de uma vez”. O rápido diálogo culmina noutra afirmação pela vida animal. Segundo o narrador irônico, num “conceito inesperado” na perspectiva de quem trabalha com armas, um deles afirmava pela conservação da vida de Malhado até o fim: “- Deixa morrer aos poucos. É o que ele tem, a vida. Deixa acabar devagar.” (RM, p. 244)

Voltando-se a perspectiva para o narrador, este revela sua compreensão sobre as diferenças de linguagem (e de entendimento do mundo) entre humanos e não-humanos, respeitando a subjetividade do outro. No meio desse quiproquó humano, a voz narrativa nos

aponta que “Malhado não entendia nada”. O narrador de João Alphonsus opera uma estratégia de fuga da humanização de Malhado, ainda que estando tão perto da dor de seu personagem, pela compaixão.

Para dizer do outro, ou mais especificamente, da dor do outro é que entraria a imaginação humana, mas com a distância cautelosa de uma conjectura sobre o outro. Retomando uma ideia que não foi desenvolvida, de acordo com Derrida, no texto *O animal que logo sou (a seguir)*, o pensamento animal é da ordem de um pensamento poético. “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar.” (DERRIDA, 2002, p. 22). Com essa afirmação, o filósofo aponta para o limite das ideias de lastro logocêntrico. Segundo ele mesmo, a filosofia tradicional se privou de pensar os animais não humanos, o que significa uma perda, em termos gerais. O que faz nosso autor, imbuído de um sentido de modernidade, é encenar poeticamente o pensamento desse outro. Vale repetir para frisar:

Malhado não entendia nada. Talvez pensasse nebulosamente que aventavam um meio de salvá-lo. A camaradagem do italiano lhe teria inspirado quase sempre simpatia pelos homens. Talvez esperasse escutar ainda, entre aquelas sombras, a voz de Zampani como a certeza do salvamento. Para que tanto talvez. (...) (RM, p. 244-245)

A mediação narrativa da dor e do desamparo do outro-animal encara seus limites sobre o outro, revelando, digamos, a *onisciência* relativa de suas próprias criaturas. Assim como vimos revelado no trecho de Graciliano Ramos sobre sua personagem Baleia, aqui João Alphonsus trabalha com a *falácia* poética da animalidade. O modalizador “talvez” leva o narrador à poética da interioridade do outro.

Primordialmente nesse caso, a intrusão narrativa revela a postura de um narrador para o qual a vida animal é fonte de interesses, dúvidas, e cautela na figuração dessa alteridade radical. As relações de Malhado com os seres humanos, se espelhadas na camaradagem que tinha com Zampani, revelariam algo de positivo do próprio humano. Esses são os limites da especulação sobre o outro nesta cena de um animal escrito de João Alphonsus.

Nesse último momento de Malhado, há mais luz para somar-se às estrelas e à lanterna. Lembre-se que um caminhão foi o motivo de sua primeira fuga e, neste momento, o raio fulgurante de uma máquina fotográfica é o estopim para a descida desabalada de Malhado pelo morro. Agora a luz é o clarão de um disparo, acompanhado em suas características físicas pelo

olhar narrativo, até chegar ao seu alvo. Assim, “[Malhado] Viu de repente um clarão. Ouviu depois um estampido, que o som é menos veloz do que a luz. Chegou depois a bala. E deixou de existir. (RM, p. 245). Na hora final de Malhado, faz-se (mais) luz e desfaz-se a vida. Nosso autor prima por manejar as luzes nesse episódio, ponto em que se coloca em cena o maior momento da vida não-humana do romance.

Para além da questão logocêntrica, um ponto decisivo que se coloca no pensamento moral e filosófico sobre os animais e que, conseqüentemente, impacta na escrita interessada na figuração desse outro é a questão do “sofrimento animal”. A cena final de Malhado, em *Rola-Moça*, é exemplar no que revela da concepção de João Alphonsus sobre os não-humanos. Primeiro, coloquemos a questão, no ponto em que nos é apresentada por Derrida.

O filósofo passa rapidamente pela discussão da violência da máquina de produção animal para o consumo e o prazer humanos, “a serviço de um certo estar e suposto bem-estar humano do homem”. Não poderia demorar-se aí, pois, como ele mesmo afirma, “tudo isso é demasiado conhecido.”. Mas não podemos nos privar de frisar que

(...) De qualquer maneira que se interprete, qualquer consequência prática, técnica, científica, jurídica, ética ou política que se tire, ninguém hoje em dia pode negar esse evento, ou seja, as proporções *sem precedentes* desse assujeitamento do animal. Esse assujeitamento cuja história tratamos de interpretar podemos chamá-lo violência, mesmo que seja no sentido mais neutro do ponto de vista moral desse termo e mesmo quando a violência intervencionista se pratica, em certos casos, bastante minoritários e nada dominantes, não esqueçamos jamais, a serviço ou para a proteção do animal, mas mais frequentemente do animal humano. Ninguém mais pode negar seriamente a negação. (DERRIDA, 2002, p. 51-52)

Essa discussão sobre o “assujeitamento” dos animais, em tudo que implica, ultrapassaria todas as nossas possibilidades neste trabalho. Nega-se a todo instante a vida animal, e as violências, pode-se dizer assim, são a maior marca dessa relação desigual entre humanos e não-humanos. Mas é preciso tomar um atalho para a questão decisiva que nos levará de volta à literatura de João Alphonsus. Segundo o próprio filósofo Derrida, esse quadro inegável com que nos defrontamos cotidianamente é *patético*, logo, um ponto em que irrompe o *páthos*, a (falta de) compaixão pelo outro-animal. A questão então se coloca com mais clareza, para além da especulação sobre a possibilidade de “falar” ou “raciocinar”, que monopolizaram a filosofia sobre os animais, já que

(...) (... o logocentrismo é antes de mais nada uma tese sobre o animal privado de *logos*, privado do *poder-ter* o *logos*: tese, posição ou pressuposição que se mantém de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant, Levinas e Lacan). A questão *prévia* e *decisiva* seria a de saber se os animais *podem sofrer*. “*Can they suffer?*”

Eles podem sofrer?, pergunta simplesmente e tão profundamente Bentham. (DERRIDA, 2002, p. 54)

É essa preocupação com o sofrimento do animal não-humano que Zampani e o narrador de *Rola-Moça* demonstram. Nesse sentido, Jacques Derrida recoloca a questão em outros termos para além dos limites do logocentrismo, pois o que interessa é se os animais podem sofrer. O sequestro do *logos* dos animais, tão frequente e central nessa citada filosofia de cunho antropocêntrico, é insuficiente para se pensar realmente sobre os animais e, pior ainda, é o que permite o assujeitamento de todos os não-humanos.

O filósofo francês então recupera um dos últimos iluministas, o filósofo inglês Jeremy Bentham, cuja percepção do problema, fundada num “utilitarismo”, dava um grande passo na defesa da consideração moral dos não-humanos pelos humanos.⁵⁴ Nesse sentido é que argumenta Jacques Derrida:

Com essa questão (“*Can they suffer?*”), não tocamos nesse bloco de certeza indubitável, nesse fundamento de toda a segurança que se poderia procurar por exemplo no *Cogito*, no “Penso, logo sou”. Porém, de outra maneira completamente diferente, confiamos aqui em uma instância igualmente radical, ainda que essencialmente diferente: o inegável. Ninguém pode negar o sofrimento, o medo ou o pânico, o terro ou o pavor que podem se apossar de certos animais e que nós, os homens [sic], podemos testemunhar. (O próprio Descartes, como veremos, não pôde alegar a insensibilidade dos animais ao sofrimento.) (DERRIDA, 2002, p. 55-56)

Olhando para essa arena filosófica, vemos que João Alphonsus trabalha muitas vezes encenando o inegável. Para o narrador de *Rola-Moça* e também para o carroceiro Giovanni Zampani, o burro Malhado (e outros animais de João Alphonsus) pode(m) sofrer. Isso está expresso no romance desde o primeiro momento, o da violência que o próprio carroceiro acarreta ao animal, sangrando-o com o chicote e fendendo-lhe o focinho. A troca de olhar entre vítima e algoz *fende* então a sensibilidade desse último. O narrador, na hora da morte de Malhado, assiste ao sofrimento do outro-animal, descrevendo-o com a certeza de que ali jazia uma vida, num mesmo *de profundis*. Descreve a agonia do bicho em seus últimos momentos e

⁵⁴ Embora se possa discutir os claros limites da proposição “Utilitarista”, ela é aproveitada por Derrida no ponto de desconstrução das ideias logocêntricas, o que nos interessa por hora. Vale cf. a crítica a esse modelo na construção de uma ética animal desejável, p. ex., <https://www.animal-ethics.org/utilitarismo-pt/> Acesso em 24 out. 2023.

encena, na voz dos personagens humanos circundantes, uma discussão sobre a “eutanásia” para o animal. Sofrer mais ou sofrer menos? Adiar ou antecipar a morte? Um personagem responde compassivo ao dilema: “É o que ele tem, a vida”, para surpresa do próprio narrador, que se espanta com a inesperada demonstração de preocupação existencial e solidariedade ao sofrimento do bicho da parte de um policial.

De todas as formas, a literatura de João Alphonsus, como um todo, afirma a subjetividade animal. Nesse ponto privilegiado, outra vez o narrador deixa ver concepções modernas sobre o outro não-humano, para além dos limites logocêntricos ou da questão da “falta de linguagem” de que pudessem padecer os animais. Embora secundário, se comparado à força de um conto, esse episódio dentro do romance faz com que a história de Malhado seja um dos melhores exemplos da concepção de mundo e de animalidade de nosso autor.

3.7 Interlúdio de *Rola-Moça*

Finalmente, afirmamos que o mundo híbrido do morro do Rola-Moça nos permite observar uma série de relações entre humanos e animais. O caso de Malhado é o maior desses exemplos, o único animal nomeado do romance, revelando a nítida concepção que João Alphonsus dispensa à escrita da alteridade animal. Para concluir esta parte, é preciso citar alguns casos paralelos, que não ganharam o primeiro plano, mas que compõem o panorama das relações inescapáveis entre humanos e animais nesse segundo texto longo de João Alphonsus.

Num desses casos, estão as galinhas, animais comuns na convivência com humanos nas casas, numa convivência até mesmo afetiva. Ao mesmo tempo, essas lhes servem, contraditoriamente ou não, como alimentação. Vamos às observações. A personagem Clara, do alto do Sanatório do Rola-Moça, costumava observar um velhinho vizinho em relação com suas galinhas. Anfrísio também o observava.

A narração dá destaque à perspectiva do bacharel sobretudo na observação que ele faz das galinhas na noite em que elas velaram esse velhinho, que falecera repentinamente. Posteriormente saberemos que ele se chamava Antônio Pio da Costa Cândido, por duas notícias diferentes no jornal. O caso é mais uma oportunidade para o humor de João Alphonsus, mas nele não podemos nos alongar. Fato decorrente é que aparece o filho do velho Cândido, que organiza e leva sua herança imediata num caminhão: as galinhas.

Eufêmia é a pajem de Clara no sanatório, é discreta, vigilante, mas, às vezes, têm ímpetos de fala. Num dos primeiros momentos da narrativa, a “madinha” fala com a menina sobre as mortes que naquele momento estampam os noticiários sensacionalistas dos jornais que se costuma ler no sanatório. Entre tanta história de tragédia alheia, ela se lembra da sua própria: quando era ainda menina e começara a trabalhar de cozinheira na casa da família de Clara, a patroa mandou que ela matasse uma galinha. Eufêmia nos conta essa história em flashes rápidos: “Matei. Isto é, larguei a bichinha feito morta e fui olhar o fogão. Quando dei fé, a galinha estava andando, arrastando a cabeça no chão, o pescoço quebrado. Quase morri de susto. A galinha foi morrer debaixo do fogão.” (RM, p. 65).

O texto narrado pela pajem em tudo se assemelha à descrição enfática das ações fatais e seu impacto subjetivo que configura o mundo dos noticiários sensacionalistas que ela estava lendo àquela ocasião. A imagem da galinha correndo em agonia, com o pescoço cortado, permaneceu na subjetividade de Eufêmia. Pouco sabemos do mundo interior da dama de companhia de Clara, pois ela é uma das personagens de subjetividade pouco explorada na narrativa, mas o impacto da vida animal, em agonia, que pulsou até o último momento certamente permaneceu como uma marca em seu mundo psíquico. Tanto é que a recupera em meio aos assassinatos de gente desconhecida no noticiário da cidade. Isso é mais um índice de que a prosa de João Alphonsus prima por enfatizar o sofrimento dos animais não-humanos, como parte do mundo de *animalidade* que ele compõe.

As galinhas também participam da insensatez final de Sá Laura, moradora do morro do Rola-Moça. A beata havia enlouquecido há dois dias e mudava vertiginosamente de comportamento e de falas, numa exaltação que causava medo na vizinhança. Num desses momentos, Anfrísio ouvira um intenso cacarejar.

A demente despertava suas galinhas muito antes da hora. Ninguém assistia a que, prometendo-lhes milhos, apenas fazia o gesto de atirar os grãos para as aves. Essas não tinham a compreensão necessária para contentarem a loucura da dona fingindo catar os grãos no chão. Pelo contrário, encaravam Laura com estranheza, na sua lógica férrea de animais que não enlouquecem. Houvera uma trégua. Ou Anfrísio dormira, de cansaço. (RM, p. 214)

O discurso é indireto-livre, como costumeiramente, e os olhares são coadunados: o do narrador e o do bacharel. No início, Anfrísio é o ponto de vista da cena; depois o narrador assume a perspectiva para dar cabo à cena de interação insensata de Sá Laura com as galinhas. Ironicamente, ou a confusão acabara ou Anfrísio não mais a acompanhava, pois dormira.

A cena merece o registro de que, outra vez na prosa de João Alphonsus, não se nega a vida interior às galinhas. Ao mesmo tempo, a narrativa relativiza a razão da personagem humana. Ainda que com certo humor, João Alphonsus trabalha com a ideia de que as galinhas não conseguem entrar no mundo simbólico insensato de Sá Laura, mas permanecem resistentes ao seu mundo concreto, o da “razão visível”. Nesse sentido, a narrativa propõe que as galinhas nem ficariam loucas e nem conseguiriam fingir, resistindo em entrar em *devir* com Sá Laura, índice que o narrador lhes confere certa *razoabilidade*. Embora em uma cena muito sucinta, estão aqui muitas questões. Voltamos à desconstrução da tese de que o pensamento seria um dos “próprios do humano”. Aqui temos uma humana insensata, cuja razão se fragmenta, e galinhas resistentes ao mundo mágico da loucura, pois permanecem em seu mundo pragmático, logo, com *sua razão*. E o que seria a razão para João Alphonsus?

Nosso autor parece responder a essa questão encenando a insuficiência do conceito do que se chama racionalidade como explicação para o mundo. É numa conversa aparentemente banal entre Anfrísio e seu filho mais velho, Dedé, que irrompem as ideias de desconstrução ou de limite desse racionalismo humanista. Vejamos.

Dona Diva, esposa do bacharel, dissera ao filho “imprudentemente” (RM, p. 214) que a vizinha havia endoidecido. No dia seguinte, ao ouvir os gritos de Sá Laura, Dedé convocava do pai “a motivação lógica, precisa, satisfatória da loucura em geral. E daquele caso em particular.” (RM, p. 214). Anfrísio “admirava e temia” a lógica ortodoxa das dúvidas e do pensamento do filho, que girava na ordem do absoluto. O episódio é uma oportunidade para João Alphonsus encenar com humor os limites de um “silogismo doméstico” e das explicações metafísicas. Vale apreciar nas palavras do texto:

(...) dona Diva já lhe tinha dito que era Deus quem organizava sabiamente o tempo em dias e noites. A noite para o descanso. Ora, havendo noite, era obrigatório dormir. Dormindo, ele fazia pipi na cama. Logo Deus era culpado disso. O mundo para Dedé, já preocupado com folhinha, se iniciara no ano de 1. De uma feita, queria saber o que nascera primeiro: a laranja ou a laranjeira. A laranja, optou Anfrísio com o ar convicto. Então nasceu numa laranjeira plantada no ano de 0, concluiu ele. Como o ovo ou a galinha. Exigia respostas. Mas sem dúvidas metafísicas. Tudo seria explicável, rigorosamente organizado, desde as origens... (RM, P. 214-215)

É uma das poucas oportunidades de ouvirmos o filho do bacharel e talvez a melhor delas. Nosso autor deixa ver as aporias de uma explicação racional e conclusiva para os fenômenos do mundo, vistos (e pensados) pela primeira vez, nos olhos (e na razão) de uma

criança. Como já se disse várias vezes, o humanismo de João Alphonsus é da dúvida logo-antropocêntrica. A razão humana não é suficiente. É assim que Anfrísio desvencilhava-se desses dilemas sem-saída, resolvendo “humanamente todas as questões”: com uma careta repetida para o filho. Esse era o seu recurso, “último recurso, velho recurso de todos os humorismos diante do irrespondível e do insondável”. (RM, p. 215). Num mundo ficcional descrente das certezas, a razão não explica o mundo (e nem a loucura de Sá Laura).

A loucura que fala pela boca da beata traz um elemento que tira o sono do bacharel: perder a casa. Ele paga sua moradia adquirida a prestações. É o primeiro a construir casa própria no bairro. Sua edificação é a sentinela do Rola-Moça, como se diz em certa parte, e é um dos lastros mais fortes na realidade que Anfrísio tem. Ter a posse precária da casa, pois ainda não é sua e corre o risco de perdê-la caso não pague ao banco as prestações, é algo que o atormenta em sonhos frequentes e agora no discurso insensato da vizinha. Entre outras coisas, nesse episódio ela entrara na casa de Anfrísio em delírio para reivindicá-la, pois “comprara-a” e queria receber ali o prefeito. Nesse sentido, pode-se dizer que as galinhas e os humanos estão colocados frente à loucura de Sá Laura e encenam, brevemente, a falência da explicação racionalista para o mundo e de seus “próprios” da humanidade.

Enfim, esses animais estarão devida e especificamente “representados” no conto mais célebre de nosso autor. É um caminho para chegarmos ao texto de uma das mais famosas galinhas da literatura brasileira, talvez inauguradora de uma série: o conto de galinhas. Alguns anos depois, esse ponto ganhou visibilidade máxima em Clarice Lispector, e também as galinhas literárias passariam, por exemplo, por Fernando Sabino e voltariam em Caio Fernando Abreu, leitor de Clarice.

3.8 A galinha (cega)

Publicado pela primeira vez em julho de 1926 na Revista *Terra Roxa e outras terras*, órgão do modernismo paulista, o conto “A galinha cega” é ainda hoje o texto mais difundido de João Alphonsus. É um ponto fora da curva do esquecimento que paira sobre a obra de nosso autor. Ele mesmo, em vida, republicou o conto outras vezes, pelo menos no *Diário de Minas* em 1927 e em 1941 na *Revista do Brasil*, além de ser o primeiro conto do livro de contos

homônimo, o *Galinha cega*, de 1931. Consta também de *Os cem melhores contos do século XX*, antologia organizada por Ítalo Moriconi.

O conto encena a progressiva afeição de um carroceiro anônimo, simples e sentimental, por uma galinha recém-adquirida por ele de um vendedor ambulante. Em seguida, o animal vai perdendo a visão progressivamente até chegar à cegueira. É também a história trágica da morte dessa galinha assassinada por um gambá, entre outras desventuras de sua vida e também da de seu tutor humano, em episódios circunscritos ao acontecimento central: a chegada do não-humano à vida do carroceiro.

A galinha é nomeada Branquinha, contraste da cor de suas alvas penas com seus olhos “pretotes”. Registre-se que o carroceiro e os demais coadjuvantes da história não recebem nome próprio e são designados por sua função, excetuando-se a personagem Inácia, mulher do carroceiro. A narração é em terceira pessoa, mas no discurso indireto-livre, que é o preferido da ficção de João Alphonsus. Assim, costumeiramente a voz narrativa se mistura ao mundo subjetivo dos personagens e sua perspectiva direta do mundo aparece indiscriminadamente na voz do narrador. É o que acontece com o carroceiro e, principalmente, com a galinha.

O ambiente também é típico do mundo de nosso autor: os arrabaldes da cidade. Trata-se, provavelmente, de um bairro afastado do centro da cidade, periferia da qual se avistava uma (não nomeada) Belo Horizonte que se “estendia lá embaixo cheia de árvores no dia e de luzes na noite”. O espaço está aqui configurado como estará o do morro Rola-Moça, num mundo de relações híbridas entre os humanos e os animais. Nesse sentido, um vendedor de galinhas se movimenta, numa carroça conduzida por um cavalo, em uma rua sem movimento e sem aparente urbanização para vender galinhas espremidas aos montes numa gaiola. Demonstrando mais uma vez a relevância dos animais e suas percepções na obra de João Alphonsus, é o cavalo o primeiro a escutar o “psiu” do comprador de Branquinha. Nesse espaço, crianças brincam livremente na rua, indicando a tranquilidade local do subúrbio.

Para Antonio Candido, o conto é uma “obra prima” (Cf. Anexo VIII). Tanto é que o crítico passa a primeira parte de seu texto comentando-o, mas num pretexto para se chegar à notícia do lançamento de “Eis a noite!”, livro de contos 1943, quase vinte anos após a primeira publicação do texto “Galinha Cega”. Nesse artigo basilar dentro de uma crítica tão desafortunada, o professor aponta para a ideia de que o “segredo” da eficácia de efeito do conto não estaria em sua “heroína”, a galinha, mas no homem “cheio de ternura para com os bichos”. Assim,

(...) O leitor percebe no fim que o fato da galinha centralizar o interesse pressupõe a existência do homem, que paira sobre ela com a sua simpatia vivificadora e que, provavelmente, através desta é o autor das impressões e dos sentimentos que vimos atribuídos a ela. (Anexo VIII)

A questão que se coloca aqui é a seguinte: o crítico aponta que haveria uma “humanização” dos animais bem sucedida no texto de João Alphonsus, mas não sem fazê-lo de uma maneira bem peculiar, demonstrando “exatamente” o contrário: um olhar ficcional para a subjetividade do outro, como deveras um *outro*. Trata-se do fato de que a inegável autoria humana do texto literário, já que um autor e um narrador humanos, não inviabiliza senão confirma, por via da palavra literária, a *outridade* dos seres representados. Acredito que este tratamento dispensado aos animais não-humanos em João Alphonsus e em tantos outros e outras escritoras, não seja sinônimo da clássica *humanização* dos animais na literatura. Neste conto de nosso autor, uma galinha é uma galinha (cega). Discutamos o problema.

O pensador francês Georges Bataille propõe um caminho para se pensar a animalidade, um conceito que está atravessado radicalmente pela própria arte. Trata-se de algo como uma “mentira poética”. Primeiramente, em suas ideias apresentadas no conjunto do livro *Teoria da Religião*, o escritor parte da ideia de que a “animalidade é o imediatismo ou a imanência”. Para tanto, lembra que a um animal, ao comer outro animal, lhe é dado algo como *o semelhante*. Essa seria uma diferença básica entre o animal (termo genérico em que o próprio Bataille insiste e que discutiremos em seguida) e o mundo mineral, por exemplo, cujos elementos existem sem carência de nada que os cerque. É assim que o escritor argumenta que os organismos vivos (leia-se aqui principalmente o animal não-humano) procuram fora deles mesmos a inerência e com os quais devem “estabelecer (estabilizar relativamente) relações de imanência”. (BATAILLE, 1993, p. 21)

É por meio desse raciocínio que o teórico, aproximando-se das ideias que vimos discutidas em Derrida, chega à ideia de que não há nada mais radicalmente interditado a nós, humanos, do que a vida animal da qual somos resultantes. É o giro importante para argumentar sobre a *consciência* própria do sujeito. A consciência do outro, que não o *eu*, seria assim um enigma inquietante, pois

Ao representarmos o universo sem o homem – o universo onde o olho do animal seria o único a se abrir diante das coisas, não sendo o animal nem uma coisa nem um homem – só podemos suscitar uma visão em que não vemos *nada*, já que o objeto dessa visão é um deslizamento que vai das coisas que não têm sentido se estão sós, ao mundo pleno de sentido implicado pelo homem que dá a cada coisa o seu sentido. É por isso que só podemos descrever tal objeto de uma maneira precisa. Ou melhor, a maneira correta de falar dele só pode ser *abertamente* poética, já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível. (BATAILLE, 1993, p. 22)

Essa *abertura poética* é nossa conexão com a perspectiva de João Alphonsus em “Galinha Cega”. Nesse texto, a licença que o narrador se dá de narrar, revelar, dizer, criar sobre o outro é o ponto-chave para alcançar a visão de nosso autor sobre o animal não-humano. Aqui observamos que o narrador se permite interpretar, poeticamente, o outro animal. Assim, as galinhas engaioladas piam em protesto para revelar que sua insatisfação, na primeira cena do conto. Pode-se dizer que o narrador, tocado pelo sentido humano que o vendedor dá às galinhas, se permite discordar do senso comum e abrir-se, poeticamente, para o mundo do outro sujeito, das galinhas objetificadas. Da mesma forma, o narrador se atenta para o fato de que foi o cavalo que ouvira o chamado humano, “ouviu e estacou”, em claro indício de relações possíveis de sentido entre as espécies. Vale transcrever a cena de abertura do conto, em que se podem observar essas linhas de força. Ali, o carroceiro estava, na “manhã sadia”, gritando seu leilão preguiçoso:

— Frangos BONS e BARATOS!

Com as cabeças de mártires obscuros enfiadas na tela de arame os bichos piavam num protesto. Não eram bons. Nem mesmo baratos. Queriam apenas que os soltassem. Que lhes devolvessem o direito de continuar ciscando no terreiro amplo e longe.

— Psiu!

Foi o cavalo que ouviu e estacou, enquanto o seu dono terminava o pregão. Um bruto homem de barbas brancas na porta de um barracão chamava o vendedor cavando o ar com o braço enorme. (CN, p.25)

Primeiramente, acompanhamos um desvio de sentido. O narrador desloca o reclame do vendedor para a perspectiva dos galináceos: ser bom e barato são valores humanos que não se aplicam aos não humanos, a outridade absoluta. A opção autoral pela caixa alta para predicar esse sentido que incide sobre os sujeitos não-humanos é um recurso de liberdade modernista que indica atenção para o sentido enfatizado. Assim, primeiramente a perspectiva do carroceiro, a ser desconstruída a seguir pelo narrador que se abre ao outro: “Não eram bons. Nem mesmo baratos.” Na esteira de sentido iniciada por George Bataille é que podemos dizer que, se a poesia nos leva ao não-sabido por fingimento poético, ela pode nos levar ao mundo incógnito da

animalidade. Digo *fingimento poético* também no sentido que nos apresentou Fernando Pessoa, a de que o escritor é sempre um “fingidor”, ou seja, toda literatura inaugura o sentido das coisas que toca. Poeticamente, eu é um *outro*, como ensinava também o poeta Rimbaud.

Bataille vai além e afirma diante desse inquietante enigma da alteridade:

(...) O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, num certo sentido, eu a conheço: é a minha. É também o que para mim está mais longinquamente oculto, o que merece este nome de profundidade, que quer dizer precisamente *o que me escapa*. Mas é também a poesia... (BATAILLE, 1993, p. 23)

Devemos a essas reflexões o caminho principal para chegarmos à alteridade animal como o desconhecido e igual, que se apresenta em João Alphonsus como um todo e em “Galinha Cega”, em particular. O narrador (e personagens humanos) dessa ficção olha(m) para os olhos de Malhado, de Mansinho, de Estrelado, da galinha Branquinha e reconhece(m) ali uma “profundidade” que é também sua, mas que emerge de uma distância muito grande para ser precisamente identificada e que, por isso, só pode ser dita pela poesia. Essas reflexões do pensador francês seriam levadas a outro interessante patamar pelo filósofo Jacques Derrida no texto “Che cos’è la poesia?” (DERRIDA, 2001).

Primeiramente, Derrida busca discutir a questão que se coloca (Que coisa é a poesia?) por meio de uma renúncia aos saberes pré-estabelecidos, desmobilizando dispositivos culturais, mas sem esquecer o que se sacrifica nesse caminho arriscado. É daí que surge uma imagem insólita, uma metáfora de feições paradoxais para a poesia: um ouriço. Pode-se dizer que essa imagem instantânea nos fornece as possibilidades do contraditório: aquilo que se fecha sobre si mesmo, mas se abre ao risco e ocasiona o risco ao outro. Uma imagem animal específica para a questão premente iniciada por Bataille, com o singular genérico – “a palavra animal” – que, conforme o raciocínio desenvolvido nesta tese, não esgota a questão.

Além dessa imagem instigante, Jacques Derrida dá prosseguimento às ideias em *duas palavras* para tentar alcançar o impossível dessa poesia-ouriço: (a) a de que um poema deve ter brevidade, no princípio da “economia da memória” e (b) aquilo que se deve “aprender de cor”, no sentido de *decorar*, de ritmo biológico, da memória e da vida: de coração. Noutra parte, o filósofo dirá da “inseparação absoluta” de quando se deseja “reter de cor” a forma única do poema, do qual não se separam o sentido do corpo da letra. O ouriço e sua pele de espinhos, o poema e sua materialidade. Ambos inapreensíveis por completo, metáforas do intraduzível, da

não aptidão às paráfrases, pois “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também”. (DERRIDA, 2001, p. 115). Voltemos ao conto de João Alphonsus.

Após a situação inicial de chegada de Branquinha à casa do carroceiro e sua mulher (indiferente à novidade e aos humores do marido), o narrador elabora um panorama íntimo das mudanças pelas quais havia passado a galinha e a situação atual. Assim, ele se permite vislumbrar fulgores desse mundo inacessível da subjetividade desse outro-radical. Vejamos:

A franga não notou grande diferença entre a sua vida atual e a que levava em seu torrão natal distante. Muito distante. Lembra-se vagamente de ter sido embalada com companheiros mal humorados. Carregaram os balaços e trouxe-mouxe para um galinheiro sobre rodas, comprido e distinto, mas sem poleiros. Houve um grito lá fora, lancinante, formidável. As paisagens começaram a correr nas grades, enquanto o galinheiro todo se agitava, barulhando e rangendo por baixo. Rolos de fumo rolavam com um cheiro paulificante. De longe em longe as paisagens paravam. Mas novo grito e elas de novo a correr. Na noitinha sumiram-se as paisagens e apareceram fagulhas. Um fogo de artifício como nunca vira. Aliás ela nunca tinha visto um fogo de artifício. Que lindo, que lindo. Adormecera numa enjoada madorna...

Viera depois outro dia de paisagens que tinham pressa. Dia de sede e fome.

Agora a vida voltava a ser boa. Não tinha saudades do torrão natal. Possuía o bastante para sua felicidade: liberdade e milho. (CN, p. 26)

Acompanhamos aí a permissão que o narrador se dá para especular sobre o mundo do outro. A narração em terceira pessoa acompanha as mudanças pelas quais a galinha passara, encenando, com reservas de perspectiva, a sua perspectiva própria de mundo de animal não-humano, com subjetividade afirmativa, com senciência. É assim que esta ficção não dá voz simplesmente ao bicho, mas incorpora, no discurso indireto-livre, as possibilidades ficcionais de figuração do outro. Podemos dizer que há um mergulho na perspectiva do outro-animal, um deslocamento para a perspectiva desse outro, sua angústia, sua tensão. É nesse sentido que o narrador de João Alphonsus diz que as paisagens “começaram a correr” e “tinham pressa”, não se tratando simplesmente de um recurso expressivo, uma prosopopeia, senão da encenação da captura do ponto de vista da galinha e da abertura para suas possibilidades. Assim, assistimos à figuração da perspectiva do outro-animal diante de uma mudança que se passa em sua intimidade: muda-se de um estado de estabilidade para a instabilidade. Nesse cenário, aos olhos da galinha quem corre é a paisagem, à revelia de seu desejo assujeitado pela economia humana. Ela está enjaulada e é transportada ao desconhecido, avalia com seus próprios olhos o ambiente, sente a vida ao redor e se incomoda com os aromas das coisas. Ela é, enfim, figurada como um ser senciência, como um sujeito dotado de potencialidade de sentir o mundo.

É nesse sentido que irrompe a poesia para falar do mundo inacessível desse outro. O narrador então relata que na “noitinha” da viagem que a galinha foi obrigada a fazer, retirando-se do seu “torrão natal” escurecia “fugindo paisagens” e aparecendo fagulhas de fogos de artifício. Em discurso indireto-livre, apresenta-nos o fenômeno na perspectiva da galinha: “Que lindo, que lindo”. É um momento de lirismo na figuração dessa perspectiva outra, ainda mais quando sabemos que a galinha enfrentará a cegueira posteriormente. Esse recurso de ênfase no afeto é marcado nesse ponto para posteriormente nos apiedarmos leitores, narrador e carroceiro, pela falta que afetará a protagonista não-humana. A beleza dos fogos de artifício, vistos pela primeira vez pela protagonista, nos deixa na esteira da progressão de momentos pelos quais ela passará: primeiro o êxtase visual, depois o sossego e adaptação acolhedora no novo ambiente e depois sua cegueira. Outra vez Derrida: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar.” (DERRIDA, 2002, p. 22).

Acompanhando as ideias do filósofo em “Che cos’è la poesia?”, podemos avançar nesse sentido:

O poético, diga-se, seria o que você deseja aprender, porém do outro, graças ao outro e sob ditado, de cor: *imparare a memoria*. Não é isso o poema, quando uma garantia é dada, a vinda de um acontecimento, no momento em que a travessia da estrada chamada tradução torna-se tão improvável quanto um acidente, contudo intensamente sonhada, necessária na medida em que o que ela promete deixa sempre a desejar? (DERRIDA, 2001, p. 113-114)

E é isso que faz a literatura de João Alphonsus no que se refere à animalidade. O fulgor do pensamento do outro é captado pelo narrador: graças ao outro, ditado pelo outro, de cor, memorizado. E chega como imprevisto o trecho lírico, que se revela no discurso indireto-livre. “Que lindo, que lindo.” É nesse sentido que nos permitimos agora alargar o conceito de poesia para trecho poético inscrito da prosa de ficção, pois poético não pode significar somente o texto em versos e estrofes. Tampouco o definiriam assim tão ortodoxamente Bataille ou Derrida, pois, para eles, poético é o sentido que se inventa, é um ouriço enrolado na estrada, em perigo e causando perigo.

No conto de João Alphonsus, a situação da progressiva cegueira da galinha é momento de também progressivo afeto humano. O mesmo recurso do discurso indireto-livre nos apresenta a subjetividade do carroceiro diante desse destino trágico:

O dono correu atrás de sua branquinha, agarrou-a, lhe examinou os olhos. Estavam direitinhos, graças a Deus e muito pretos. Soltou-a no terreiro e lhe atirou mais milho. A galinha continuou a bicar o chão desorientada. (...) Que é que seria aquilo, meu Deus do céu. Se fosse efeito de uma pedrada na cabeça e se soubesse quem havia mandado a pedra, algum moleque da vizinhança, ai... Nem por sombra pensou que era a cegueira irremediável que principiara. (CN, p. 27)

Aqui, o humano se apieda de Branquinha e revela interesse explícito pela vida desse outro, auscultando-o, mas nas limitações de sua observação exterior. O narrador revela seu ponto de vista de privilégio onisciente, apontando a cegueira “irremediável” que afetará a protagonista. Por sua vez, estando em questão o mesmo fenômeno, o desvio para a subjetividade da galinha será feito de modo a considerar as possibilidades de sentir o mundo desse sujeito, diante da falta iminente de sua visão. Aqui, entretanto, o narrador parece recolher-se à observação livre do personagem, mas sem fornecer-lhe “discurso” em sua perspectiva. Vejamos o não-humano com a intimidade da narração:

Também a galinha, coitada, não compreendia nada, absolutamente nada daquilo. Por que não vinham mais os dias luminosos em que procurava a sombra das pitangueiras? Sentia ainda o calor do sol, mas tudo quase sempre tão escuro. Quase que já não sabia onde é que estava a luz, onde é que estava a sombra.

Foi assim que, certa madrugada, quando abriu os olhos, abriu sem ver coisa alguma. Tudo em redor dela estava preto. Era só ela, pobre, indefesa galinha, dentro do infinitamente preto, perdida dentro do inexistente, pois que o mundo desaparecera e só ela existia inexplicavelmente dentro da sombra do nada. Estava ainda no poleiro. Ali se anularia, quietinha, se fanando quase sem sofrimento, porquanto a admirável clarividência dos seus instintos não podia conceber que ela estivesse viva e obrigada a viver, quando o mundo em redor se havia sumido. (CN, p. 27-28)

É então que, nessa trilha de afeto pelo outro abandonado à própria sorte, irrompe a perspectiva animal, no fulgor da ambiguidade:

Porém, suprema crueldade, os outros sentidos estavam atentos e fortes no seu corpo. Ouviu que as outras galinhas desciam do poleiro cantando alegremente. Ela, coitada, armou um pulo no vácuo e foi cair no chão invisível, tocando-o com o bico, pés, peito, o corpo todo. As outras cantavam. Espichava inutilmente o pescoço para passar além da sombra. Queria ver, queria ver! Para depois cantar. (CN, p. 28)

É nesse sentido que podemos ler a sequência “Queria ver, queria ver!(...)”, sem sujeito gramatical explícito (eu-galinha ou ela-galinha?), similar na forma a uma sequência anterior (“Que lindo, que lindo”), explícita na expressão dessa subjetividade. O narrador se atenta para o fato do relevo dos outros sentidos da galinha em relação ao sentido de visão que perdera. A

galinha escuta, sente o calor do sol e o golpe da queda, sente o milho em seu odor e paladar, por exemplo. Como já se procurou demonstrar aqui longamente, o animal não-humano em João Alphonsus é sujeito, tem perspectiva e *pode* sofrer. A escrita do animal como um *outro*, assim como a do humano como um outro da narrativa tem semelhanças no ponto inequívoco de que a ficção os trata como *sujeitos* de interesse. E a realidade que importa é tanto a do mundo psíquico das personagens quanto à da realidade social, num autor mestre em conjugar aspectos “intimistas” e “sociais”.

Voltando ao conto, o carroceiro constata a cegueira da galinha com lágrimas nos olhos, “duas lágrimas enormes”. E a narração o acompanha, pondo em cena um novo sentir desses dois sujeitos:

Religiosamente, pela manhãzinha, ele dava milho na mão para a galinha cega. As bicadas tontas, de violentas, faziam doer a palma da mão calosa. E ele sorria. Depois a conduzia ao poço, onde ela bebia com os pés dentro da água. A sensação direta da água nos pés lhe anunciava que era hora de matar a sede; curvava o pescoço rapidamente, mas nem sempre apenas o bico atingia a água: muita vez, no furor da sede longamente guardada, toda a cabeça mergulhava no líquido, e ela a sacudia, assim molhada, no ar. Gotas inúmeras se espargiam nas mãos e no rosto do carroceiro agachado junto do poço. Aquela água era como uma bênção para ele. Como a água benta, com que um Deus misericordioso e acessível aspergisse todas as dores animais. Bênção, água benta, ou coisa parecida: uma impressão de doloroso triunfo, de sofredora vitória sobre a desgraça inexplicável, injustificável, na carícia dos pingos de água, que não enxugava e lhe secavam lentamente na pele. Impressão, aliás, algo confusa, sem requintes psicológicos e sem literatura. (CN, p. 28-29)

Aqui o narrador moderno de João Alphonsus se mostra, além de outras coisas, consciente da representação da operação artificial da representação literária. Ao atingir o ápice do lirismo com seu personagem humano, com a descrição de sentimentos como “doloroso triunfo” e “sofredora vitória” sobre a desgraça “injustificável”, a narração indicia sua diferença do personagem, afirmando que as impressões apoteóticas do carroceiro, “aliás”, eram sem sofisticação e “sem literatura”. É um modo de indicar o caráter, de certa maneira arbitrário, que é a representação da dor, da alegria, ou seja, do sentimento do mundo do *outro*. Afirma-se a alteridade, mas com o índice claro de que o narrador não é o carroceiro e nem é a galinha. Enfim, modernismo e modernidade neste conto da primeira década de nosso autor.⁵⁵

⁵⁵ Os aspectos formais do conto também forneceriam ampla substância para esse debate do modernismo, mas passaremos rapidamente por essas ideias por não constituírem o interesse deste capítulo da tese.

Na sequência do conto, ficamos sabendo das adaptações à nova vida da galinha. O carroceiro prepara para ela um lugar separado dos perigos do terreiro e lhe apara o bico e as unhas que cresciam sem o desgaste natural do movimento. Assim, chegamos a uma cena em que se pode observar melhor o narrador na representação da subjetividade animal. Vejamos:

Entretanto, a galinha já se sentia de novo quase feliz. Tinha delidas lembranças da claridade sumida. No terreiro plano ela podia ir e vir à vontade até topar a tela de arame, e abrigar-se do sol debaixo do seu poleiro solitário. Ainda tinha liberdade — o pouco de liberdade necessária à sua cegueira. E milho. Não compreendia nem procurava compreender aquilo. Tinham soprado a lâmpada e acabou-se. Quem tinha soprado não era da conta dela. Mas o que lhe doía fundamente era já não poder ver o galo de plumas bonitas. E não sentir mais o galo perturbá-la com o seu có-có-có malicioso. O ingrato. (CN, p. 29)

Pode-se dizer que a sequência textual “Tinham soprado a lâmpada e acabou-se” é um desvio livre da narração em terceira pessoa, discurso indireto-livre de um outro inacessível radicalmente, mas que um narrador encarna pela possibilidade poética. A elipse própria do poema reproduz-se na prosa híbrida modernista, como procuramos demonstrar em outras ocasiões ao discutir a forma da modernidade e do modernismo de nosso autor. Assim é possível ocupar de sentido, como uma ponte coesiva, o espaço entre o que o narrador afirma da galinha que observa e o que inventa dela, como se ela assim o pensasse. Puro pensamento poético. No caso de João Alphonsus, o trágico anda junto do cômico e do lírico: “Mas o que lhe doía fundamente era... não sentir mais o galo perturbá-la com o seu co-co-có malicioso. O ingrato.” (grifo meu)

É o que Derrida nomeia poesia, aquela atividade que o “outro assina” e na qual o “eu” está à espreita do desejo de “aprender de cor”: como está o carroceiro e, neste caso, como está o narrador, com os olhos voltados à galinha cega. Essas revelações poéticas do outro não-humano são fenômenos fulgurantes, breves, elípticos. Não são propensos à prosa argumentativa, são atravessamentos do outro no eu, instantâneos e sem preparação sintática para o discurso formal do outro. Nas palavras do filósofo da desconstrução:

Assim surge em você o sonho de *decorar*. De deixar-se atravessar o coração pelo ditado. De uma só vez e isso é o impossível, isso é a experiência poemática. Você ainda não conhecia o coração e assim o aprende. Por essa experiência e por essa expressão. Chamo poema aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim *aquilo que* a palavra coração parece querer dizer e que na minha língua me parece difícil distinguir da palavra coração. Coração, no poema “aprender de cor” (a ser aprendido de cor), já não denomina apenas a pura interioridade, a espontaneidade independente, a liberdade de atingir-se ativamente reproduzindo o rastro amado. A

memória do "de cor" entrega-se como uma oração, é menos ariscado, a uma certa exterioridade do autômato, às leis da mnemotécnica, a essa liturgia que imita superficialmente a mecânica, ao automóvel que surpreende sua paixão e avança sobre você como se viesse do exterior: *auswendig*, "de cor" em alemão. (DERRIDA, 2001, p. 115)

Assim, afirmamos que a operação de animalidade de João Alphonsus produz um arco completo. Não é a escrita do antropocentrismo, antes uma reflexão do descentramento do sujeito humano moderno, em que os animais não-humanos (no plural) são recolocados no campo de consideração ética, moral e estética. Não é uma escrita simbólica, no sentido de que o animal simbolize alguma convenção de sentido atribuído a ele pela cultura. Não é a escrita de uma humanização, antes um respeito da alteridade: o pensamento do outro, do outro animal, é caso de poesia.

Ainda há outros pontos a se considerar no texto de "Galinha Cega". O carroceiro sem nome deste conto se iguala a Giovanni Zampani, carroceiro de *Rola-Moça*, na piedade das mazelas de suas companhias não-humanas e também na fúria com que tratam quem fizer mal a elas. Embora seja mesmo Zampani que tenha ocasionado a lesão ao burro Malhado, esse humano se arrepende e procura reparar seu erro, apiedando-se da dor do outro. No caso de "Galinha Cega", o carroceiro também tem seus rompantes de fúria: chicoteia os meninos que chutaram a galinha, no tragicômico futebol, e nocauteia a esposa, pelo descuido com a galinha que morrera na madrugada, assassinada provavelmente por um gambá.

É a oportunidade para a figuração desse outro animal. Os gambás geralmente não são domesticados e não dividem o mundo simbólico de afetos e da companhia humana. No caso do conto "Galinha Cega", ainda mais afastado do campo afetivo estará o gambá, por ser o principal suspeito da morte da galinha. Isso tudo, pelo menos no primeiro momento. A partir daí João Alphonsus elaborará o desfecho humorístico do conto, sua "chave de ouro" comum da prosa, em que o trágico está junto do cômico. Trata-se do plano de vingança do carroceiro. Ele parte do pressuposto de que todo gambá gosta de álcool, logo deixaria uma gamela com cachaça para embebedá-lo e matá-lo, vingando-se de uma forma que João Alphonsus deixou marcada no corpo físico da letra deste conto: "De-va-ga-ri-nho. GOSTOSAMENTE."⁵⁶

O clímax se dá numa noite de "lunar leitoso", em que os sentidos do carroceiro estão alterados pela insônia da noite anterior passada na cadeia. Após um cochilo em seu barracão,

⁵⁶ A primeira versão do conto, a publicada em "Terra Roxa e outras terras", em julho de 1925, trazia como epígrafe junto ao título: "(FÁBULA) / 'Bebe como um gambá' / (Dito da gente)". (ref. compl. ao final)

ele acorda “justamente na hora precisa, necessária” para divisar a mancha escura do gambá se arrastando junto à mancha escura da gamela de cachaça. Registre-se a atmosfera de imprecisão das imagens, captadas pelo vingador alterado por sua sonolência. É na espreita dissimulada que nos deparamos com o animal:

Foi se aproximando sorrateiro, traiçoeiro, meio agachado, examinando em olhadas rápidas o terreno em volta, as possibilidades de fuga do animal, para destruí-las de pronto, se necessário. O gambá fixou-o com os olhos espertos e inocentes e começou a rir:

— Kiss! kiss! kiss!

(Se o gambá fosse inglês com certeza estaria pedindo beijos. Mas não era. No mínimo estava comunicando que houvera querido alguma coisa. Comer galinhas, por exemplo. Bêbado). (CN, p. 31)

A narração destaca o fato da troca de olhares entre o humano e o não-humano. Enfatiza também o caráter dualístico do olhar animal: os olhos do gambá são, ao mesmo tempo, “espertos e inocentes”, o que é tanto um reconhecimento dessa “interioridade desconhecida” do outro-animal, quanto uma impossibilidade, um não discernimento sobre o outro, pois a perspectiva de quem olha está alterada e não é digna de confiança. Há então uma piada onomatopaica com o som vocalizado pelo gambá (“Kiss!”) e seu sentido no idioma inglês, que é uma ponte para o narrador revelar-lhe o desejo de comunicação “Comer galinhas”, mas com a ressalva de que não houve o acesso ao mundo do outro e se trata, sobretudo, de um exemplo hipotético, uma possibilidade.

O final antirrealista suspende os limites da escrita desse outro-radical. O narrador de João Alphonsus permite-se o ilógico para o humor final, já que o ponto de vista do protagonista está inebriado de sono humano e traz consigo a possibilidade do sem-sentido ou da confusão dos sentidos, esses que lhe traem a percepção pragmática do mundo. É desconfiança que lemos que o desfecho começaria com um despertar na “hora precisa”, sem despertador, em que o carroceiro avista uma mancha, ou seja, um outro sem nitidez:

O carroceiro examinou o bichinho curiosamente. O luar, que favorece os surtos de raposas e gambás nos galinheiros, era esplêndido. Mas apenas tocou-o de leve com o pé, já simpatizado:

— Vai embora, seu tratante!

O gambá foi indo tropeçadamente. Passou por baixo da tela e parou olhando para a lua. Se sentia imensamente feliz o bichinho e começou a cantarolar imbecilmente, como qualquer criatura humana:

— *A lua como um balão balança!*
A lua como um balão balança!
A lua como um bal...

E adormeceu de súbito debaixo de uma pitangueira. (CN, p. 31-32)

É nesse sentido da solução onírica da narrativa, talvez não necessariamente surrealista como o final de “O homem na sombra”, que seguimos afirmando a não-humanização dos animais como um recurso da escrita de João Alphonsus. O humor final constitui-se da encenação do carroceiro enternecido pelo gambá capturado na armadilha alcoólica que, afetado pela isca, começa a cantar “como qualquer criatura humana”. Como no final de “O homem na sombra...”, em que a chuva de urina parece aos olhos delirantes de Ricardo Dutra um dilúvio que cai para o fim do mundo junto dos escombros do casarão, o final de “Galinha cega” se dá no império dos signos lunar e alcoólico, um “luar esplêndido” numa noite insone. Como na última face do poema de Drummond, naquele momento em que “mas essa lua/ mas esse conhaque” promovem a modalização de um *eu* em ponto de confissão, na cena final do conto de João Alphonsus, o carroceiro ébrio pela privação do sono e embebido do luar extraordinário se enternece pelo bicho vivo e delira com ele, fazendo com que ele (o gambá) cante “imbecilmente”, como cantaria um humano naquelas condições. O ponto de vista humano enviesado humaniza o outro, mas só nesse sentido: o do delírio conjunto, solução antirrealista, que não é a tônica recorrente da escrita do outro animal de nosso autor. Aqui esse recurso funciona como o desfecho cômico do quadro trágico de “Galinha Cega”.

Segundo revelação do sobrinho-neto de João Alphonsus, o pesquisador Domingos de Leers Guimaraens, o conto teria nascido, na verdade, no quintal da casa da família. Palavras do autor de “Galinha cega”:

A galinha cega existiu, no terreiro da casa nº56 da rua Tomé de Souza, nesta cidade [de Belo Horizonte], residência da família Alphonsus – desde que se mudou pra cá em 1922. Era um tipo mestiço vulgar de galinha amarelada, que cegou inesperadamente e começou a receber da família o tratamento narrado no conto, em que até eu colaborava de vez em quando. Um dia apareceu morta, esquartejada por um bicho facinora – que não podia deixar de ser um gambá. Imaginei depois o ambiente mais humilde, o galinheiro, o carroceiro, sua ternura, sua cólera, o plano de apanhar o facinora com a gamela de cachaça, sua reviravolta psicológica mandando o bicho em paz – um sacrifício do escritor à verdade psicológica, pois a indignação lavrara na família e a solução desejada seria que o carroceiro trucidasse o gambá... (Depoimento de João Alphonsus s.d. apud. GUIMARAENS, 2014, p. 138)

O registro biográfico é uma excelente oportunidade da captura do afeto da família de João Alphonsus em relação aos bichos, por ora especialmente pela galinha. Na operação artística, nota-se que toda a família (e o nosso autor) “transforma-se” no carroceiro do conto, plasmando no texto a autoficção do amor, do luto e da indignação dos Guimaraens pelo destino da galinha cega. A partir dessas palavras do tio-avô, o autor de “Amanhã tudo isso será tinta: Alianças de sangue e escrita entre os Guimarães e Guimaraens” nos leva à intimidade de sua casa da infância, convidando-nos a nós leitores para a sala de visitas. Entremos:

Essa vontade da família [a de trucidar o gambá] se mostrou no momento em que João leu o conto para todos na sala de casa. Meu avô, Alphonsus Filho, se lembrava de estar sentado num tamborete ouvindo a história daquela galinha que caminhava trôpega no quintal e que um dia aparecera morta; lembrava também da vontade de vingança contra o maldito gambá e da vontade de alterar o final do conto para fazer justiça, pelo menos literariamente. (GUIMARAENS, 2014, p. 139)

Na tese do estudioso, é possível acompanhar como os laços de afeto e cultura entre os escritores da família foram se fazendo entre as gerações e, também, incidindo nessa literatura, que tem nome e sobrenome. Nesse sentido, digamos que a “justiça literária” foi feita à trágica galinha dos Guimaraens quando sua transfiguração foi alçada ao cânone dos textos brasileiros. Há muito poucas imortais como ela.

Concluindo esta parte, como se vem procurando demonstrar, João Alphonsus opera com recorrência na figuração do outro não-humano, revelando sua concepção de um mundo descentrado em que humano e animal não estão no limite do *logos*. Antes de tudo, o animal é um sujeito *outro*, que abre ao humano uma alteridade desconhecida e familiar. Esse é o caso de Mansinho, de Estrelado, de Malhado e de Branquinha, especialmente, que são animais em convívio direto com o humano, em uma economia de relações muito próximas e de variadas ordens. Há textos em que as relações humano e animal são encenadas de forma alternativa ao quase exclusivo afeto dos casos citados anteriormente. Esses textos serão analisados a seguir.

3.9 Sardanapalo

Quem não se achou centenas de vezes a cometer um ato vil ou estúpido, sem outra razão senão a de saber que não devia cometê-lo? Não temos nós uma perpétua inclinação apesar de nosso melhor bom-senso, para violar o que é a lei, pelo simples fato de compreendermos que ela é a Lei? (E. A. Poe. “O gato preto”)

A expressão de “Sardanapalo” é um dos pontos fora da curva na lavra comum da prosa geral de João Alphonsus, destacando-se especificamente no rol de seus textos da escrita do animal. Primeiramente, trata-se de sua única narrativa de animalidade em primeira pessoa com um narrador autodiegético, sem desvio algum do discurso para a fala de outrem. Ao mesmo tempo, o texto se apresenta com feições de monólogo-diálogo, do tipo que ficará eternizado na literatura brasileira mais de uma década depois pelo *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

O conto é formalmente organizado em um só bloco, sem parágrafos, num jorro ininterrupto, a não ser por raras modalizações do narrador, quando pondera sua própria história narrada. Algumas poucas vezes, o narrador se dirige ao interlocutor silencioso com colocações do tipo: “– não ria! –”. Isso talvez ocorra por alguma reação de incredulidade que aquele provável ouvinte tenha expressado diante da narração, mas não temos acesso à voz do outro. O fato é que a narrativa encena um eixo mimético comprometido na credibilidade, como veremos. Assim, não se pode descartar que talvez nosso narrador esteja falando “consigo mesmo”, em um devaneio, embora aceitar que há um diálogo seja parte desse pacto ficcional. Para fora da voz em primeira pessoa, tudo é especulação. Dessa forma, trata-se de um conto cuja voz narrativa é especialmente autocentrada, na lavra de um escritor mestre no discurso indireto-livre e na polifonia.

Verificamos que o texto de nosso autor se inicia de forma abrupta e confessional: “Sou farmacêutico modesto, de bairro pobre”. Assim, o eu-narrador assume sua voz de protagonismo e se dirige solenemente a um senhor que não lhe responde, mas que estaria sempre junto dele, à porta de sua modesta farmácia, tarde da noite. O estopim para a história é a passagem de “um simples gato” por aquele espaço. A partir daí, esse senhor (e também nós, leitores) será (seremos) confidente(s) de uma história do passado na vida desse farmacêutico, narrada na intenção de “explicar porque me arrepiei todo à passagem de um simples gato pela porta da minha farmácia, a esta hora noturna” (CN, p. 119). Eis aí o segundo ponto de diferença deste texto com a prosa de animalidade mais comum de João Alphonsus: o teor dessa história do

encontro entre o humano e um animal. O caso não encenará uma relação de afeto exclusivamente positivo ou de trocas produtivas com o não-humano, tratando-se antes de um conto de terror e mistério, de tema macabro.

Assim, o outro ponto diferenciador deste conto é que parece tratar-se de um diálogo formal com o referido gênero. O mestre do “terror e mistério” está citado no próprio texto: Edgar Allan Poe. Como havíamos de esperar, tal diálogo formal não seria executado sem alguma ironia, ingrediente frequente no humorismo de João Alphonsus. Registre-se que aqui acompanharemos certa sutileza nesse intertexto irreverente, pois nosso conto se apresenta praticamente aos moldes do clássico: um conto com “unidade de efeito”, segundo a teoria do próprio Poe. No seu texto “A filosofia da composição” (1845), o autor de *O corvo* estabelece que o efeito de sentido deva ser elaborado e perseguido desde a primeira palavra, buscando enredar o leitor e causar-lhe um efeito duradouro. É isso o que ocorre, fielmente, no conto de nosso autor. “Sardanapalo” se encerra abruptamente no clímax acumulado pela sucessão de tensões, ficando conosco o efeito de horror, pois não há mais nenhuma palavra a se dizer após o auge do macabro que configura a confissão total do narrador-protagonista.

Nosso narrador, inclusive, estabelece essa relação explicitamente: revela-se um admirador de Poe⁵⁷ e indica que já o havia lido em tradução de Baudelaire. Assim estão lançados fortes índices de erudição, pois nosso narrador lê um conto norte-americano em francês e sabe bem disso, conhecendo autor e tradutor. A linguagem do conto é solene e funciona para o sentido geral de gravidade da matéria narrada. A narrativa não deixa seus métodos irônicos tão explícitos quanto na paródia romântica que se pôde ver em “O homem na sombra...”. Esta linguagem canonizada de “Sardanapalo” marca a adesão de nosso autor à escrita do gênero, o que pôde bem servir ao narrador como adequação ao teor tradicional de sua história.

Numa construção em que as marcas da literatura de João Alphonsus com os experimentos modernistas mais evidentes em relação à sintaxe e a língua “cotidiana e oral” estão praticamente ausentes, ainda assim irrompem marcas linguísticas à moda do autor. Esse fato se dá num misto de irônica descrição dentro de um todo formal grave, mas também compõe o estilo pedante que é o do narrador. É o caso dos verbetes “ignominiosamente” e “nonchalantemente”, este último no trecho: “Meu gato se deitava nonchalantemente e permitia...” (CN, p. 123). Enfim, se nosso autor nunca deixou seu estilo modernista de fora dos

⁵⁷ Vale registrar que no primeiro soneto publicado pelo jovem João Alphonsus há menção explícita a Edgar Allan Poe e outro de seus célebres animais: o corvo. Cf. o poema “Ao findar do dia” (Anexo II)

seus textos, aqui o que fica como impacto de linguagem geral é uma trapaça irônica: somos surpreendidos pelo gosto canônico da expressão verbal. Sintoma maior de um modernismo que sempre se indispôs com a linguagem ornamental, “jargão de casta” e “diploma de nobiliarquia intelectual”, assim como Haroldo de Campos leu Oswald de Andrade. (Cf. “Uma poética da radicalidade”)

É por isso que se pode pensar que o autor, figura real, se posiciona ironicamente ausente do texto, que está delegado a seu narrador ficcional e suas “próprias” escolhas linguísticas. Talvez a grande ironia esteja mesmo aí na construção da identidade desse narrador, um impostor romântico, em diferença com o autor João Alphonsus, garantindo, assim, o humor crítico modernista frente a certo gosto de um passado beletrista. É o caso que se pode observar neste trecho, por exemplo: “O rato já era um frangalho, martirizado com tal habilidade *que não se lhe via* o menor sinal de sangue.” (CN, p. 123, grifo meu)

Nesse sentido, temos um texto da lavra humorística de nosso autor, mas em registo mais discreto, constituindo-se a partir da escolha de um narrador autodiegético, com sua “aparente autoria” do texto, e suas implicações na ação do mundo ficcional, sobretudo na justificativa do protagonista em desejar e possuir deliberadamente um gato. O caso é que o farmacêutico “erudito” explicita os motivos da convivência íntima com o não-humano: não por afeto, por costume familiar ou por um acaso. Trata-se, ao contrário, de um arranjo deliberado de elementos arquitetado para composição de seu mundo de impostura intelectual. Copiando seus mestres, já que cultuava os expoentes da literatura europeia do fim do século XIX, nosso farmacêutico decide portar-se como manda o figurino e possuir um gato para consolidar suas “fumaças de literato”. Assim, tanto o fato de ver-se, quanto a decisão de ter um gato seriam ações devidas à influência desses “vates franceses”, como nos indica o narrador. Enfim, em sentido macroestrutural, a história se assemelharia aos contos macabros que lhe servem de base.

Nesse sentido, vale elencar algumas afinidades e dessemelhanças entre os textos de Poe e de João Alphonsus, ainda que rapidamente. Em “O gato preto”, o narrador autodiegético está preso (em um sanatório psiquiátrico? Em uma cadeia?) e ali espera sua sentença de morte. Por isso mesmo, a narrativa é, ao mesmo tempo, a confissão das ações insanas que o levaram até ali e um adiamento de sua loucura, pois a confissão faz com que o narrador organize e pondere esses fatos progressos. Em “Sardanapalo”, o narrador se configura a partir do mesmo eixo mimético e a narrativa é também uma confissão de culpa das ações violentas envolvendo um gato preto, embora o narrador se encontre em liberdade física. Ambas as revelações se fazem como que no sentido da expiação dessa culpa.

No conto de Poe, o gato preto Pluto (ou Plutão, a depender da tradução) pode ser lido como uma referência ao deus dos mortos na mitologia romana. Assim, nessa leitura pela via do referencial simbólico, o animal é realmente uma ponte para a morte. Há também o dado incontornável da realidade: o de que o alcoolismo vai tomando conta do narrador-protagonista e fazendo-o ficar violento com a esposa e com os animais. Os dois referenciais, o simbólico e o factual, são o amálgama que poderiam dar algum sentido “plausível” à conhecida sequência de violências insólitas a que é submetido o gato (ou os gatos e a esposa do narrador) desse texto clássico norte-americano.

No conto, o narrador declara textualmente seus crimes e sua condição patológica. Apesar desse fato, a focalização dessa narrativa engendra um relato de credibilidade duvidosa, pois em “O gato preto” temos um narrador autodiegético alcoólatra e em delírio, que narra sua história de uma cela, na madrugada. Ao contar suas desventuras, o narrador tenta se acertar com a consciência, com sua desumanização, sua culpa inafiançável pelos assassinatos cometidos:

Agora, eu estava em verdade desgraçado, mais desgraçado que a própria desgraça humana. E um *bronco animal*, cujo companheiro eu havia destruído com desprezo, um *bronco animal* preparava para *mim* – para mim, homem formado à imagem do Deus Altíssimo – tanta angústia intolerável! Ai de mim! Nem de dia nem de noite, daí por diante, pude gozar das bençãos do repouso. (POE, 2008, p. 75-76)

Note-se a reflexão narrativa em torno do desnível de valor tradicionalmente atribuído à dupla animal não-humano e humano. Para esse narrador, sua desonra é tão maior quanto tenha sido ocasionada por um ser dito sem *logos*, bronco, obtuso, frente à pretensa analogia do humano com o divino. Em certo sentido, atravessar a fronteira da “humanidade” e pactuar com o não-humano tenha ocasionado a maldição, no ponto de vista dessa voz atormentada pela desdita.

No texto de João Alphonsus, entretanto, o relato atroz não se dá sob o signo da loucura explícita do personagem-narrador, ainda que ela seja uma possibilidade. O fato é que não temos acesso à avaliação da perspectiva de um *outro*. Em “O gato preto” tudo poderia ter sido encoberto, não fosse o gato denunciar à polícia o crime cometido pelo narrador. Em “Sardanapalo”, o “crime” de nosso narrador foi perfeito, sem testemunhas, sem algo que o denunciasses ou que restasse no mundo como prova a reivindicar justiça. Este conto tem a duração da confissão e não temos acesso às implicações práticas do crime na vida do farmacêutico.

O companheiro humano do gato Sardanapalo não está em privação de liberdade, pagando por “sua falta”, senão cumprindo seu destino de intelectual pequeno burguês. Se no passado, quando estudante, vivera a boemia etílico-literária das repúblicas de Ouro Preto, no momento presente em que narra a história, o narrador cumpre seu destino *anfrisiaco* de farmacêutico de farmácia modesta, trabalho aquém de suas ambições pregressas. Como já se indicou vagamente, em diferença com o narrador de “Gato preto” de Poe, nosso narrador está livre fisicamente, mas seu desencanto com um passado descontinuado de pretensões célebres talvez tenha encaminhado para o trabalho mais comum, menos afeito às imaginações literárias. Seu presente talvez seja seu castigo, sua prisão e, por isso, também seja oportunidade fértil de imaginação nostálgica.

Assim, estabelecidas as condições da narração de “Sardanapalo”, fica evidente o distanciamento temporal entre o narrador e sua matéria, revelando artificialidade da história vivida e narrada, calcada na impermanência das “fumaças de literato” daquele tempo de juventude. Ouro Preto, a célebre vila do ouro de Minas Gerais do século XVIII, seria o cenário perfeito para as escolhidas ações ficcionais, pois traria consigo o sentido de suspensão temporal. Quem diz isso é também o narrador: “Velha cidade que se conserva sempre a mesma, dentro deste século onde tudo mudou” (CN, p. 119). No momento da narração, esse farmacêutico que já fora “bem mais moço e mais sonhador”, já se descolou dessa fantasmagoria setecentista que permaneceria na imaginação das “repúblicas boêmias [e] nos casarões infinitos cheios de quartos e tradições”. (CN, p. 119)

Outra diferença evidente entre os textos é que Plutão, o gato preto do conto de Poe, está destacado em uma comunidade variada de afeição, pois o protagonista do conto declara que “Gostava de modo especial dos animais, e meus pais permitiam-me possuir grande variedade de bichos de estimação.” (POE, 2008, p. 69). O narrador de “O gato preto” declara que cresceu alimentando essa afeição especial pelos animais, fazendo dela sua principal fonte de prazer. Ao se casar, afirma que teve a sorte de encontrar em sua esposa a mesma disposição de espírito para essa convivência com os não-humanos. Seu mundo era uma comunidade interespecífica ampla, pois ele nos revela que possuía “pássaros, peixes dourados, um lindo cachorro, coelhos, um macaquinho e *um gato*.” (POE, 2008, p. 70) Este último gato, entretanto, o *anômalo*, (via

DELEUZE & GUATTARI), é o elemento destacado da série de animais, cujo sentido se desdobra e contamina todas as ações dessa célebre história de terror⁵⁸.

Já no conto de nosso autor, o gato Sardanapalo foi escolhido para compor a “conta de poeta” do narrador. No início da narrativa, o narrador se arrepiava pela passagem de um gato qualquer pela porta de sua farmácia, e então declara enfático sua aversão aos gatos, entretanto deixa também claro que “já gostei excessivamente de gatos” (CN, p. 119), isso quando vivia sua vida de poeta.

É nesse sentido que vamos conhecer o gato Sardanapalo, bicho selecionado deliberadamente pelo narrador por ser “amigo dos poetas, dos lunáticos” (CN, p. 119). O animal é descrito como um bicho enorme, “bem alimentado, preguiçoso e inútil”, de cor preta, “como convinha a um cultor das boas letras, que já lera Poe traduzido por Baudelaire” (CN, p. 119). Em resumo, a cena de artificialidade intelectual composta por nosso narrador é completa, pois ele declara que para seu gato já compusera até mesmo um soneto em versos alexandrinos. A escolha pelo registro hiperformal da narração e o apreço pelas formas poéticas e pelas leituras dos clássicos funcionam como sintoma de passadismo.

Junto dessa composição de mundo, veio também o afeto adquirido pelo animal, apesar do conflito com o bicho, que não “descia de sua condição especial de gato de poeta para comer os ratos que transitavam pela nossa república” (RM, p. 119). Numa noite específica, o gato demonstra a reaquisição das “qualidades características da raça” (RM, p. 119) e captura um rato. O clímax do conto é a extensão dessa cena, que acaba no assassinato do gato pelo próprio narrador-personagem. O conto termina aí, e a história, semelhantemente a “O gato preto” de Poe, é a confissão de um remorso latente, de uma história extraordinária, mas composta de “meros acontecimentos domésticos” (POE, p. 2008, p. 69), em que o narrador se reencontra com uma fantasmagoria do passado.

Agora olhemos mais de perto para o texto de nosso autor. Diferentemente do que acontece em seus outros textos de animalidade, em “Sardanapalo”, João Alphonsus convoca um repertório cultural erudito como intertexto. Primeiramente, é de se admirar que todos os outros bichos destacados em sua obra recebam seu nome próprio derivado de alguma característica física tocada pelo afeto: Mansinho, Estrelado, Malhado e Branquinha.

⁵⁸ Edgar Allan Poe publicou em 1840 “Instinct vs Reason – a Black Cat”, instigante artigo discutindo os limites da ideia do assim chamado “racionalismo humano” em oposição ao dito “instinto animal”. Para ele, a distinção desses conceitos é frágil, insustentável. Usa, então, do exemplo do gato com que convivia mostrar-se “racional” em suas escolhas. Poucos anos depois, publicaria “O gato preto”. (Cf. ref. compl. ao final)

Sardanapalo, entretanto, é um nome de motivo diferente, pois deriva de uma referência clássica, coerente ao projeto do narrador de encenar um sujeito com “fumaças de literato”. Escolhido “parnasianamente”, como bem dissera o narrador, Sardanapalo seria o nome do último rei assírio, cujo reinado teria se dado no século VII antes de Cristo. Essa história é contada pelo historiador e médico grego Ctesias, de Cnido, no século V a.C.. Essa e outras fontes apontam Sardanapalo como um ícone da ociosidade e da luxúria, sentido impostura que se aproveita no conto de nosso autor. Assim, é evidente a nota irônica modernista para com os parnasianos e sua poética de ostentação verbal.

O fato é que, na era romântica da Europa ocidental, pois o romantismo em geral se volta para o passado longínquo, a vida do rei mesopotâmico voltaria a gerar interesse. Poderíamos dizer que há um percurso nas artes de releitura de sua vida. Um roteiro, por exemplo, seria o de que o poeta inglês Lord Byron escreve no início do século XIX uma tragédia intitulada *Sardanapalus*. No mesmo século, o pintor Eugène Delacroix finaliza o quadro “A morte de Sardanapalo”. Ambas as obras investem no sentido com que o Rei ficou famoso: o da luxúria e da ociosidade. No Brasil, seu nome insólito aparece antes do conto de João Alphonsus, por exemplo, em poema de Augusto dos Anjos. Vale transcrever a estrofe do soneto “Idealismo”:

O amor! Quando virei por fim a amá-lo?!
 Quando, se o amor que a Humanidade inspira
 É o amor do sibarita e da hetaíra,
 De Messalina e de Sardanapalo?! (ANJOS, 2015, não pag., ort. atual.)

Igualando Sardanapalo a outras referências do campo semântico da lascívia, o poeta de “Eu” é mais um que atribui à imagem do rei assírio o sentido de uma figura cujos hábitos luxuriosos gerariam desconfiança e que passava a ser visto negativamente. É nesse sentido que podemos dizer que o gato Sardanapalo de João Alphonsus é um animal escrito específico na lavra de João Alphonsus. O texto traz em si o cruzamento dessas referências intertextuais para composição de um mundo de impostura, como já se disse. Nosso autor parece aproveitar-se dessa tradição revista pelo romantismo para forjar seu conto macabro aos moldes do gênero.

O sentido de sensualidade do gato Sardanapalo inclusive poderia recuperar-se num dos outros “vates franceses”. Charles Baudelaire dedicou alguns de seus versos da modernidade também aos gatos. Em *As flores do mal*, encontramos na seção “Spleen e ideal” três sonetos aos gatos. Em “Le chat” (LI), observa-se que um gato faz morada no cérebro do eu-lírico e lhe dita os acordes do coração. Ainda mais evidente, seria a comparação do gato de João Alphonsus

com “Les chats” (LXVI), de Baudelaire, versos em que este último propõe uma teoria sobre o poder dos gatos sobre os humanos intelectuais. Vale apreciar o poema na íntegra:

LXVI
Os gatos

Os amantes febris e os sábios solitários
Amam de modo igual, na idade da razão,
Os doces e orgulhosos gatos da mansão,
Que como eles têm frio e cismam sedentários.

Amigos da volúpia e devotos da ciência,
Buscam eles o horror da treva e dos mistérios;
Tomara-os Érebo por seus corcéis funéreos,
Se a submissão pudera opor-lhes à insolência.

Sonhando eles assumem a nobre atitude
Da esfinge que no além se funde à infinitude,
Como ao sabor de um sonho que jamais termina;

Os rins em mágicas fagulhas se distendem,
E partículas de ouro, como areia fina,
Suas graves pupilas vagamente acendem. (BAUDELAIRE, 1985, p. 273)

Estariam aí uma série de questões para comparação com nosso Sardanapalo, mas elas escapam a nossas possibilidades e ao nosso objetivo central. Registre-se, porém, que o narrador do conto de João Alphonsus cita textualmente Baudelaire, tornando atraente a associação de seu gato “bem alimentado, preguiçoso e inútil” aos traços de voluptuosidade que se somam para predicar os gatos desse soneto. Note-se que o perfil “amante febril” ou “sábio solitário” é justamente o sentido que nosso narrador de “Sardanapalo” buscava para sua identidade de poeta estudantil. No poema de Baudelaire, a referência a Érebo, personificação das trevas e da escuridão segundo a mitologia grega, soma-se ao sentido de Pluto – via conto de Poe – para emprestar pulsão de morte a Sardanapalo, o gato preto de João Alphonsus cujo nome ele retira da História da Cultura Ocidental.

Passemos propriamente à análise do conto de nosso autor. Se, em resumo, o conto é a confissão do narrador de sua autoria no assassinato insólito do gato Sardanapalo, essa confissão traz consigo um conjunto de ações que merecem ser acompanhadas de perto. É também mais uma oportunidade de observarmos a escrita da *animalidade* dentro da obra de João Alphonsus, ora compreendida em relativa diferença.

Como cena de abertura, o narrador se espanta com o gato que passa à sua porta e explica ao interlocutor que não gosta de gatos, ou melhor, que no passado havia gostado excessivamente deles, como já se disse aqui a respeito dessa escolha artificiosa de possuir um gato de companhia. A partir da montagem desse mundo, de associação do narrador com “um gato preto, como convinha a um cultor das boas letras, que já lera Poe traduzido por Baudelaire” (CN, p. 119), acessamos os meandros das especificidades dessa relação entre o humano e o não-humano. O narrador insiste no sentido traumático que é o assunto de gatos, tendo-o como um “remordimento”, uma “mancha negra” em sua vida. Nesse sentido, nosso narrador não recupera em sua história um período de afinidades e prazer da companhia interespecífica. Sua memória afetada pelo remorso só seleciona a sequência de fatos decepcionantes dessa relação, ou seja, a quebra de expectativas com o sentido de ter um gato, esse bicho de que se espera ser “amigo dos poetas, dos lunáticos”, mas que era, enfim, enorme, “bem alimentado, preguiçoso e inútil” (CN, p. 119).

A quebra significativa na expectativa de uma convivência com Sardanapalo se deve ao fato de que ele não “descia da sua condição especial de gato de poeta para comer os ratos que transitavam pela nossa república.” (CN, p. 119). Embora não fosse essa a razão pela qual o narrador arranjava um gato de companhia, essa “utilidade da raça” aparece em seu discurso como um desapontamento. Esse desgosto serve ao narrador como desvio para tratar dos ratos de Ouro Preto, conferindo-lhes uma história célebre. Para essa parte, o narrador alerta para o senso de ridículo do que vai dizer em seguida (ou seria o interlocutor que demonstrava incredulidade?): “– não ria! –”. Assim, a voz narrativa afirma a solenidade e a tradição dos roedores de Ouro Preto, devendo-se tudo isso à ancestralidade desses não-humanos na história política e social do país:

No sobrado do desembargador Tomás Antônio Gonzaga, imagine o senhor uma reunião dos sonhadores inconfidentes, com os antepassados daqueles ratos a passearem pelo sótão ou mesmo pelo assoalho por entre as pernas dos homens absortos na esperança da independência nacional! E depois, os ancestres daqueles roedores que eu via agora deslizar sutilmente no meu quarto podiam ter subido pelo poste da ignomínia colonial onde estava exposta a cabeça do Tiradentes! E quando as órbitas se descarnaram ignominiosamente, podiam até ter penetrado no recesso daquele crânio onde verdadeiramente ardera sem literatura, com a simplicidade do heroísmo, a febre nacionalista... (CN, p. 120)

Nesse trecho, o narrador reconvoca seu repertório clássico, referindo-se aos escritores e políticos do período colonial brasileiro. Poderíamos também dizer que um autor implícito está

ridicularizando o narrador mais claramente nesse trecho. No que se refere à escrita da animalidade, temos aqui um caso jocoso de generalização. A narrativa irônica propõe que os ratos seriam dignos de nota por haverem participado de momentos importantes da história do Brasil que aconteceram em Vila Rica, coabitando literalmente o corpo do mártir da Independência. De toda forma, não há aqui uma escrita do tipo mais comum de João Alphonsus sobre a alteridade animal, e os ratos estão revestidos de sentido humano para composição de um cenário de oposição entre esses roedores e a inação de Sardanapalo. O certo apreço que o narrador poderia ter por esses ratos “históricos” não resiste ao fato de que eles começaram a roer “os caros livros dos [seus] poetas amados”, e o gato Sardanapalo decepçiona como guardião desses bens literários. Por isso, o narrador humano procede a um método de recuperação das “características da raça” de seu companheiro não-humano. A partir daí, o gato é submetido ao seguinte método:

Principiei então a diminuir-lhe os alimentos, devagar mas metodicamente, ao mesmo tempo que Sardanapalo voltava mais ou menos a ser gato, saindo de súbito de sua madorna habitual para assustar com um tapa ao rato ousado que lhe passasse por perto. (CN, p. 120)

Mas a “condição especial de gato de poeta” não é abandonada de todo por Sardanapalo, a ponto de deixar que um caderno de versos próprios do narrador fosse roído. Essa falta grave do animal é punida com um gesto que o farmacêutico procura imputar-lhe e que é até então inédito: o de indiferença, de puro desdém. Vejamos:

Olhei para Sardanapalo com desprezo, com raivosa insistência; o inútil supôs que se tratasse de um olhar de carinho mais prolongado e veio agradecer-mo roçando pelas minhas pernas! (CN, p. 120)

O narrador entende o gesto de reaproximação do bicho como um agradecimento carinhoso ao seu olhar de menosprezo, o que indicia um *desentendimento* entre os dois. Então, ato contínuo, sai para a noite a fim de cear em alguma taverna. Recolhe dessa ceia menos que o habitual para levar ao gato, pois está afetado pelo desgosto. Voltando a casa, o bicho salta “festivo e interesseiro” para receber as migalhas. O narrador afirma que alimentara o outro com gesto desinteressado e que fora dormir. Essa mudança na comunicação entre os dois parece resultar no clímax do conto, que é a cena estendida seguinte.

Nessa madrugada, o narrador é acordado por um barulho. Ele mesmo indicia que o relato estaria em dúvida, modalizando o realismo e a credibilidade pela situação de torpor do sono em que o observador se encontrava, numa “pálida madrugada ouro-pretana”, em que se daria toda a cena:

Mas era a primeira vez que via o meu Sardanapalo agir assim, depois de ter sido arrancado do sono da madrugada, naquela hora confusa e indistinta, sem que meu corpo abandonasse a posição do sono, nem mesmo o agradável torpor das células meio adormecidas, até com a cabeça no travesseiro para seguir o desenvolvimento dos fatos... (CN, p. 121)

Sardanapalo capturara um rato e começava a encenar, para a audiência do humano, uma tortura prolongada. A experiência parece indicar que o gato enfim entra em uma espécie de devir seu tutor, ou pelo menos, com sua parte cruel, que lhe havia aplicado a tortura para o adestramento para a ferocidade. Parece ao narrador que o gato talvez quisesse demonstrar eficiência ou reabilitar-se. A cena é descrita de forma pormenorizada:

Sardanapalo se pôs a sufocar com pequenos golpes das patas dianteiras a menor tentativa de movimento do seu prisioneiro. Depois dos inumeráveis golpes delicados, quase gentis, que não o magoavam, deu início ao combate simulado. O rato, de tão insignificante, parecia ter diminuído de tamanho. Pobre, mísero ratinho que se entregou a movimentos desesperados que facilitaram a simulação da luta: sem ligar mais para a insistente delicadeza com que as patas do gato lhe ordenavam que estivesse quieto, procurava fugir-lhes a toda força, e Sardanapalo caía sobre ele, jogava-o no ar e se punha rapidamente de costas para apará-lo nas quatro patas, embolava-se com ele e vinham rolando juntos, como se o ratinho estivesse mesmo reagindo, até perto da cama; e voltavam rolando... (CN, p. 121-2)

A ação sucessiva é acompanhada passo a passo pela narrativa e traz o sentido do suspense agônico. O narrador parece dividir-se, de certa maneira, entre a condolência pelo rato aprisionado – “pobre, mísero ratinho, que se entregou a movimentos desesperados...” – e o entusiasmo de enfim ser audiência da recuperação das “características da raça, que são em suma o ódio de morte aos ratos.” Assim, acompanharemos Sardanapalo aplicar ao roedor uma série de preparação para a morte.

Por esse caminho se chega a um ponto crucial no descrédito do eixo mimético:

A madrugada se tornara franca e a claridade descendo das penedias dava absoluta nitidez ao desenrolar natural daquelas crueldades impregnadas de elegância e de gentileza. Eu já não estava deitado e sim sentado, sem me importar com o frio (devia ter febre, parece-me hoje), as pernas pendendo da cama velha e alta, sem perder o mínimo detalhe de tudo, insensatamente entregue à observação da extrema variedade de atos. (CN, p. 122)

O narrador encena um jogo duplo: primeiro enfatiza a nitidez da cena para depois colocá-la em dúvida, já que seu ponto de vista poderia estar comprometido pela febre. Também atribui à (provável) doença o seu fascínio pela cena. Fato é que a experiência que ele acompanha, a da “crueldade impregnada de elegância e gentileza”, o contamina. Como ele mesmo afirma, a observação da luta entre Sardanapalo e o rato se dá na ordem do delírio, “insensatamente”. O caráter marcadamente autocentrado do narrador na percepção dos acontecimentos é enfatizado em várias ocasiões. Ao acompanhar o desenrolar das ações do suplício, o narrador confessa que “Dentro de alguns minutos, só existíamos no mundo, no universo, no espaço e no tempo, eu, o gato e o rato.” (CN, p. 121) Toda experiência se dá na ordem do fascínio, do magnetismo pela ação insólita de Sardanapalo.

Em seguida, o narrador convoca outra referência do mundo da literatura escrita. Questionando o interlocutor se ele conhecia o texto “Suplício da esperança”, de Villiers de L’Isle-Adam⁵⁹, e sem esperar resposta dele, lhe apresenta o enredo. As ações torturantes da peça cuja ação se dá entre humanos é um intertexto em que ecoa a similaridade das ações que acontecem naquela madrugada, no quarto da república ouropretana, entre o gato-algoz e sua vítima. Assim como na história do escritor francês do século XIX, sumariamente no conto de nosso autor, a tortura se dá pela esperança de fuga que é sugerida ao prisioneiro, mas que é controlada pelo carrasco como parte cruel da sentença. Sob o signo dessa “crueldade abstrata”, num “orgulho de ser dono de Sardanapalo”, nosso narrador lembra desse sistema “original de suplício” e diz que o gato também lembrara de aplicá-lo ao seu prisioneiro, “ou melhor [diz ele], eu lhe transmiti o meu pensamento...”. (CN, p. 123).

Se o gato preto havia passado por certo “devir-humano”, adquirindo a ferocidade que seu tutor esperava, aqui temos um dos primeiros índices do devir-animal por que passará o narrador deste conto. Permitimo-nos utilizar o conceito de “devir-animal” dos pensadores

⁵⁹ A menção ao autor francês e a seu texto é mais um elemento a somar-se na composição das “fumaças de literato” de nosso narrador, conferindo coerência a suas leituras e seus intertextos. Registre-se a amizade literária entre os autores trazidos por João Alphonsus para o texto de “Sardanapalo”. Conforme aponta DOMINGOS (2021), “Villiers de L’Isle-Adam foi o grande responsável pela difusão de Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Richard Wagner junto aos jovens simbolistas, na França.” (op. cit. p. 23)

Deleuze e Guattari de maneira um pouco mais livre, pois ele pode trazer sentido ao conto de João Alphonsus, mesmo que o empreendimento de nosso autor esteja repleto de ironia na composição. Voltemos ao conto.

Após acompanhar a cena completa do suplício, que se repetiria “duas, cinco, dez vezes...”, o narrador aponta textualmente seu processo de devir-gato, que já se apontava em sua percepção íntima:

E eu sentado na cama acompanhando-as [as variações da tortura], empregando nervos e músculos em repetir até certo ponto aquelas diversões, gato eu mesmo, sim, gato eu mesmo, não ria! Possuído por um entusiasmo cruel, torcendo como fazem os assistentes das pugnas esportivas de hoje... (CN, p. 123)

O narrador tem consciência de seu processo de “devir-Sardanapalo”, já que Sardanapalo havia passado por um “devir-humano/narrador”, e sabe que esse processo não é “simplesmente” transformar-se no outro. O devir, como apontam Deleuze & Guattari não é da ordem da metamorfose, não é visível. O narrador entra em consonância com o ritmo do outro, seus “nervos e músculos” devêm os nervos e músculos do outro, do movimento do outro, enfim, devêm Sardanapalo. Nesse sentido, eu é *o outro*, apesar de continuarem, tanto um como o outro, elementos distintos no mundo. Como nos lembram os pensadores franceses, o devir não é da filiação, é da “ordem da aliança” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 19), e feita com um *anômalo* que, no nosso caso, é um gato preto escolhido dentre tantos outros para compor a cena artificial do narrador ouropretano.

O narrador de “Sardanapalo” se interessa sobremaneira pelos acontecimentos daquela “pugna esportiva” à medida que a tortura vai se repetindo em diferença e progredindo no tempo daquela madrugada. A autoconsciência do processo de devir irrompe na narrativa como uma revelação ou uma surpresa. O fato de a voz narrativa pedir ao destinatário para não rir indica que ela esperava a incredulidade, que era também sua. O narrador enfatiza não mais tratar-se de vingança contra o pequeno animal roedor de seus poemas, mas uma alteração maior e inédita que acometia seu estado psíquico:

Era crueldade gratuita, uma intoxicação estranha e única de perversidade, com os nervos alerta mandando cargas para os músculos, tal se os músculos estivessem todos se movimentando como os de Sardanapalo no corpo do homem sentado sobre a cama, curvado sobre o suplicador e o supliciado, sacudindo as pernas nuas, agitando

os braços, sem alma e sem frio, um possesso! Sim, é a palavra: um possesso! (CN, p. 124)

Observamos aí a autoconsciência do devir como uma mudança imperceptível por fora, mas como uma “intoxicação”, algo que vem de um elemento externo, adentrando-o e alterando intimamente o sujeito; uma “possessão”, algo que toma conta dele e contra o qual nada pode a sua vontade, o seu “eu consciente” e soberano. O devir é como um ritmo adquirido do outro. O narrador não se transforma em Sardanapalo, mas vibra “como ele”, entrando em possessão, em contágio.

Segundo a dupla de pensadores franceses, o devir-animal está relacionado às matilhas, às multiplicidades de elementos, pois esses agenciamentos é que fazem o contágio, o “contágio de matilha”. Nesse momento do conto de João Alphonsus, quando “no mundo, no universo, no espaço e no tempo, [só existíamos] eu [o narrador], o gato e o rato” (CN, p. 121), a ideia de multiplicidade de elementos parece contradizer-se. Mas é isso mesmo o que vão apontar em seguida Deleuze & Guattari. O primeiro princípio desse fenômeno seria o do contágio de matilha. Entretanto, um segundo princípio pareceria dizer o contrário: “Por toda parte onde há multiplicidade, você encontrará também um indivíduo excepcional, e é com ele que terá que fazer aliança para devir-animal.” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 26).

Os autores exemplificam esse fenômeno com célebres exemplos da literatura, destacando-se o devir-baleia do capitão Ahab, do romance *Moby Dick*, de Herman Melville. Esse princípio complementar do devir se manifesta no conto de João Alphonsus pela escolha deliberada do narrador por um gato preto para somar à composição de seus ares de intelectualidade. O gato preto é o *anômalo*, segundo as ideias dos pensadores, indivíduo com o qual se fará a aliança do devir-animal. A cena final da tortura a que Sardanapalo submeterá o rato se encerra enfatizando a singularidade do gato aos olhos de nosso narrador:

Sem repugnância alguma, até com uma certa volúpia demoníaca, vi o gato enorme, que enchia o quarto enorme com sua importância extraordinária, abrir a boca, mostrar a fauce, e fechar a boca tendo entre os dentes a cabeça do ratinho, esmigalhando-o e engolindo-o lentamente... (CN, p. 124)

O narrador deixa ver seu estado de devir-animal específico: ele devém um gato-algoz, agente de violência. E, para que o pacto se firmasse, deveria mesmo ser uma entrega sem repulsa, “sem repugnância alguma, até com certa volúpia demoníaca”. Um pacto com o

anômalo, isto é, o destacado da matilha. O humano está consciente do processo ao recontar sua história e enfatiza a idiossincrasia do ser com que firmou a aliança, portanto o gato seria a seus olhos “enorme” e de “importância extraordinária”. A hipérbole confirma que o pacto está para além das relações prosaicas. O narrador acompanha o golpe final de Sardanapalo contra o rato, detendo-se no movimento como se dele participasse como agente, pois estava ali em pleno devir. Por isso, acompanhamos o rato sendo deglutido “lentamente” e também a descrição minuciosa de não se evitar o repulsivo, como se o observador fosse a primeira pessoa nessa experiência: “O rabinho penetrou ainda mais devagar, como uma cobrinha, e Sardanapalo teve uma ânsia de tosse, uma espécie de engasgo, quando a ponta fina e delicada lhe fez cócegas na garganta.”. (CN, p. 124)

Mais uma vez a obra de João Alphonsus vai estabelecer uma troca de olhares significativa entre o humano e o não-humano. Em “Sardanapalo”, a experiência tem o sentido de violência e crueldade numa troca interespecífica. É o que acontece quando o gato termina o assassinato do rato, devorando-o, sepultando-o em sua barriga. Ato contínuo, Sardanapalo se dirige ao narrador, pois até então o bicho estava concentrado em seu ritual de tortura. Vejamos:

Só então se dignou de olhar para mim. Mas que olhar! De cúmplice agradecido e enternecido talvez, depois de cumprir a ordem de matar que provinha do meu desprezo lhe manifestado na véspera. Mas sobretudo de acrobata exibidor gratíssimo por aquele meu aplauso mudo e paciente às suas habilidades. Talvez nada disso e apenasmente uma deferência amável para com o seu dono, após mostrar quanto podia fazer, como era hábil, ágil e poderoso... O certo é que não compreendi bem aquele olhar, a que correspondi constrangido, não pela humilhação da cumplicidade ou porque já me trabalhasse o remorso – porque percebi assustado e confuso que a crueldade despertada em mim não estava satisfeita! (CN, p. 124)

O narrador destaca a especificidade desse olhar animal. Dentre todos os olhares trocados com Sardanapalo, este intrigou especificamente o humano pela ambiguidade que instaurava. Quer tenha sido de cúmplice, de exibidor ou de agradecido, o olhar do gato para o humano é correspondido com o desconforto de uma discordância, pois nenhum dos sentimentos anteriores repercutira no humano. A verdade é que o olhar de Sardanapalo para o narrador, novamente para espanto do próprio humano, se voltaria como crueldade contra o gato. O devir tornava-se, assim, completo. O narrador, que fora despertado pelo gato nesta madrugada e estava em pleno devir-animal, fez com ele a aliança completa. Devir-Sardanapalo implicava, nessa situação, contaminar-se pela crueldade operada por ele contra o rato. Daí, o humano torna-se o carrasco

do gato, com “súbita e irreprimível violência”, pisando-lhe com o calcanhar o crânio, esmigalhando-o, matando-o. É o fim do devir, é o fim do conto.

O desfecho é também o giro final da encenação de “fumaças de literato” do autor. Ali se encerra a confissão do ato brutal que ficou marcado na memória do narrador e que é, no plano da expressão, um conto de suspense e de terror. O narrador introjetou as leituras que faziam parte de sua cena de poeta estudantil, nesse período em que viveu uma vida boêmia em Ouro Preto, produziu versos, manteve relação interespecífica com um gato preto que virou sujeito na narrativa. Todos esses aspectos se plasam para a composição, para estetização irônica desse cenário literário específico e intertextual que é o de “Sardanapalo” dentro da obra de João Alphonsus.

Mais uma vez, nosso autor está compondo encontros com a animalidade imbuído de um forte sentido de modernidade. Não por acaso, o trabalho do escritor com as palavras se assemelha à feitiçaria, provocando devires de sentido para além do racionalizável, do esperável, do visível, do comum. É o que nos lembram Deleuze & Guattari: “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 21).

Mesmo que haja diferenças composicionais evidentes entre esse conto e outros textos de nosso autor, ainda assim o não-humano, em “Sardanapalo”, é encarado como alteridade portadora de sentido que desperta a atenção e o interesse do humano. Nesta narrativa, enfim, o gato preto Sardanapalo é o outro do nosso poeta ficcional (como de todo ser humano) que, assim como um Dom Quixote, “transformou-se” nos livros que lia, amalgamando-os à vida. Nosso narrador, que havia dado fim a esse mundo do seu tempo de juventude boêmia e literária, reencontra-se com ele ao narrá-lo. Ao eliminar com a morte o personagem principal desse seu mundo artificializado, é bem provável que a voz narrativa autodiegética tenha encerrado suas pretensões de poeta e não tenha escrito mais seus versos. Agora o narrador se transformava finalmente neste “farmacêutico modesto, de bairro pobre, ...”.

3.10 A baleia (de “A pesca da baleia”)

Mas, você eu prefiro no conto, onde está entre os maiores. Por que não vai pensando num conto pra gente?...

(Carta de Mário de Andrade a João Alphonsus. 25/06/1932)

A primeira publicação do conto “A pesca da baleia” se deu no órgão modernista oficial dos rapazes da rua da Bahia. Publicado no segundo número de *A Revista*, em agosto de 1925, o texto trazia junto do título um asterisco que nos levava direto a uma nota de rodapé, na qual se lia: “Pra melhor compreensão de alguns trechos consultar os filmes com lobos do mar e escumas [sic] de pesca. N. do autor” (ALPHONSUS, 1925, p. 29, ort. atual.)⁶⁰ Mais uma vez, João Alphonsus deixava ver que o cinema impactava como intertexto seu universo ficcional. Acredito que esse diálogo interartes esteja sobretudo na forma do conto. Não é nossa intenção, entretanto, estabelecer diálogos com enredos da sétima arte propriamente dita, pois não podemos nem mesmo recuperar esse repertório provável de fitas de “lobos do mar”, ao longo dessa segunda década de cinema. Como já dissemos, essa arte era novidade absoluta no início do século XX e figurava com grande interesse entre nossos jovens modernistas.

Além disso, ao analisar essa “nota explicativa” do conto, pensamos que seja bem provável que se trate também da costumeira ironia de nosso autor, que, sempre intruso no seu texto, imprimia-lhe humor. Ali há uma indicação que sugere um caminho de “melhor compreensão de alguns trechos” da narrativa, jogando com o leitor como quem diz que haveria uma senha para um sentido mais amplo do texto a ser lido, embora nunca se determine tal senha. Além dessa nota inicial, ao final do texto, há outra anotação do autor: “de NAUSEA INFINITA – romance *manqué* / Caravellas (Bahia) – 1922” (ALPHONSUS, 1925, p. 33)

Essas notas autorais da primeira versão seriam substituídas por uma “Nota cronológica” na republicação que se faria deste texto na coletânea de contos *A pesca da baleia*⁶¹, de 1941. Nesse novo espaço, João Alphonsus aproveitava para explicar algumas condições genéticas do conto. Primeiro, aponta para o caráter de o texto ser o resultado de um “romance gorado”, confirmando, assim, o que sugerira na nota final da primeira versão. O que ora se apresentava como *conto* seria acrescido de alguma coisa que lhe conferisse “a estrutura do gênero”.

⁶⁰ Utilizo os textos da primeira versão (1925), que pode ser conferida no Anexo IX, e o da republicação no livro de contos (1941), conforme nossa necessidade. Não utilizaremos a versão de *Contos e Novelas* (1976), devido a seus erros editoriais.

⁶¹ Apesar do título de capa ser este, o mesmo título expresso no conto publicado em *A Revista*, no frontispício do livro e no título do conto propriamente, omite-se o artigo e teremos: “Pesca da baleia”. Fica o registro, embora não tiremos disso nenhum efeito de sentido significativo.

Segundamente, há uma explicação que nosso autor julga mais necessária, para justificar sua peça “atípica”. Vale acompanhar textualmente:

Em 1922, em virtude de certo estado de espírito consequente a merecidas reprovações em preparatórios, sendo funcionário-praticante das Finanças do Estado, houve uma vaga de vigia fiscal do porto de Ponta d’Areia, no sul da Bahia, junto à velhíssima cidade de Caravelas, ponto inicial da E. F. Baía e Minas: sorriu-me a aventura de ir para lá, em comissão, e fui, por uns três meses. Fica esclarecida a existência desse conto praieiro, da lavra de um escritor irredutivelmente central. Alguns dados da pesca, até mesmo o episódio da covardia de Josefino, correm por conta de um preto verboso, João da Cruz, maquinista da Baía e Minas, que possuía e exibia um formidável arpão com que teria arpoado várias feras do mar. (PB, 1941, p. 9-10, ort. atual., trecho)

Há aí uma série de questões. Nessa nota, João Alphonsus estetiza a circunstância de escrita de seu “conto praieiro”, apontando alguns traços biográficos, mas também fornecendo uma chave de leitura para seu conto. A advertência do autor, que aqui se posiciona como cicerone irônico de um caminho de leitura, em muito lembra a mais célebre abertura de um romance baleeiro canônico. Lembremos Ishmael, (*Call me Ishmael*), que também explicavas suas aventuras do mar nas primeiras páginas de *Moby Dick*, ou, *A baleia*, de Herman Melville, romance de 1851. Se “Sardanapalo” nos trazia um diálogo, a bem dizer, explícito com Edgar Allan Poe, aqui em “A pesca da baleia”, nosso autor sugere um intertexto com o autor novaiorquino, denotando talvez admiração pelos escritores norte-americanos que se soma à conta dos célebres “vates franceses”.

Ishmael, o narrador de Melville, já anunciava seu fastio com a vida como um propulsor para o encontro com o mar, para afastar seu desassossego continental. Sempre é bom ouvir seus motivos:

Sempre que sinto na boca uma amargura crescente, sempre que há em minha alma um novembro úmido e chuvoso, sempre que dou comigo parando involuntariamente diante de empresas funerárias ou formando fila em qualquer enterro e, especialmente, sempre que a minha hipocondria me domina a tal ponto que necessito apelar para um forte princípio moral a fim de não sair deliberadamente à rua e atirar ao chão, sistematicamente, os chapéus das pessoas que passam... então calculo que é tempo de fazer-me ao mar, e o mais depressa possível. O mar é o meu substituto para a pistola e a bala. (MELVILLE, 1957, p. 41)

Também nesse sentido, podemos dizer que a “Nota” de nosso autor vale como antessala de seu conto, imprimindo-lhe sentido autoficcional. João Alphonsus lança algo que estará nas

identidades do narrador e do protagonista de seu conto. Quando anuncia em anotações preliminares seu próprio fastio pelas “sucessivas reprovações” nas provas acadêmicas, anuncia que elas são o motivo pelo qual fisga a oportunidade de encontrar o mar. As justificativas de Ishmael parecem ecoar nas de nosso autor, quando este argumenta que “em virtude de certo estado de espírito” partira de Minas Gerais, estado central, para o litoral baiano. Um segundo eco vai haver na letra do conto propriamente, pois Josefino, o protagonista de “A pesca da baleia”, também buscava o mar para desenfasiar-se. Nesse sentido, digamos que o cinema parece incidir nas técnicas narrativas formais e o grande romance de Melville parece estar em diálogo temático com este romance *manqué* de João Alphonsus.

Segundo a mesma “Nota cronológica” de nosso autor, haveria também um traço genético que delegaria as questões narrativas mais próprias da pesca a um “preto verboso” chamado João da Cruz com que nosso autor conversara no trem que então ligava nosso estado mineiro ao litoral baiano. Assim, no conjunto da obra de um escritor “irredutivelmente central”, incidiria pela primeira e única vez um caso de pescador, com tudo que isso possa sugerir de ficção popular, e João da Cruz se transformaria no velejador homônimo que arpoaria a baleia, na embarcação arranjada por Josefino. Tudo isso estetizado na ficção de João Alphonsus, dentro de seus procedimentos intertextuais com a literatura e com o cinema.

Primeiramente, é preciso registrar que este conto faz com “Sardanapalo” a dupla de textos da *animalidade* cuja expressão se mostra distinta da lavra comum. Outra vez, assistimos às referências e às práticas intertextuais abundantes. Nosso próprio autor, em nota, nos conduz a narrativas cinematográficas. Diferentemente do que ocorreu no conto de terror ouropretano, em “A pesca da baleia” não há menção explícita a autores e textos da literatura canonizada. Entretanto, podemos aproximar o conto de João Alphonsus a uma tradição de escritas sobre as aventuras do mar, que estariam mais na ficção literária (e cinematográfica) do que propriamente em sua observação e vivência diretas, como indicou o próprio autor.

Olhemos mais de perto o texto. Trata-se de um conto tipicamente modernista de João Alphonsus: narrativa em terceira pessoa, com grande presença do discurso indireto-livre e marcado explicitamente por experiências formais. Como em “Morte Burocrata”, aqui a prosa é concisa e parece aproveitar-se da técnica cinematográfica, com planos visuais, cortes abruptos e aproximações narrativas dos objetos em cena como as que são feitas pelas lentes de uma câmera. Se não pudemos, por nossas próprias limitações, estabelecer diálogos com as narrativas fílmicas do primeiro momento do cinema no século XX, podemos observar a técnica própria dessa arte sendo aproveitada a seu modo na literatura. Por exemplo, é assim que a narrativa

demonstra a aproximação do protagonista Josefino de uma outra personagem que ele ainda vai conhecer:

Diante da sangueira do poente – um poente longínquo no baixio da outra margem – ia largando um iate esguio. Lento lento... No fundo da paisagem a mulher de preto agitava um lenço. Ele a olhava de longe. No crepúsculo triste aquela saudade... Foi andando. A mulher foi-se definindo vulgaríssima. O vestido preto desbotado manchado. Os tamancos de veludo preto sujo com bordados vermelhos. Mas o rosto moreno bonito. (ALPHONSUS, 1925, p. 30, ort. atual.)

Primeiro, o plano de fundo da cena. O fim da tarde está descrito com forte apelo visual e, por meio da coloquialidade, os raios vermelhos do pôr do sol são fotografados pela vez narrativa num brasileirismo tipicamente modernista: “sangueira”. Em seguida, podemos ver o *zoom* em Maria Araponga, que se vai definindo à medida do caminhar do protagonista, da aproximação de seu olho-câmera das partes indiciadas da mulher: vestido, tamancos, rosto. Resta a nós, leitores, a recomposição do todo pelas partes isoladas sintaticamente, como dispostas em quadros ou *flashes*. Asteriscos dividem as partes do conto e há experiências com a língua, como palavras em itálico e caixa alta, além de neologismos como “nevermorescamente” e “esmigalhadoramente”. Há também um trabalho com a visualidade da página, como nas linhas pontilhadas que encerram o conto e trazem sentido para a cena fatal, na primeira versão do conto, publicada em 1925 (Cf. Anexo IX).

Vamos, enfim, ao enredo. Em termos gerais, trata-se da história de Josefino, um jovem que decide passar uma temporada na casa de um tio que mora num vilarejo portuário, com o propósito de desenfastiar-se da vida, curar-se de sua “NÁUSEA INFINITA”. O sintoma é assim apontado pelo narrador, em caixa alta, na primeira versão do texto. Essa busca passaria, no entanto, por contradição, pois reinava a pasmaceira no local. Acontece que ali Josefino encontra a decadência de um sítio que já fora cidade e “Hoje nem povoado...” (PB, p. 11). Em sua chegada ao lugar, algum embarcadiço lhe indica que o mar já inundara a maior parte das ruas, podendo-se ainda ver uns restos de uma igreja, por exemplo, e ossos de baleias pescadas no passado. Pelo porto passavam riquezas para exportação, e nada restava para o próprio local. Enfim, tudo ali indiciava decadência.

Josefino procurava ao mesmo tempo adaptar-se à inércia local, “suprema inércia que os gemidos do catavento tornavam mais triste, mais intolerável...” (PB, p. 13), mas, contraditoriamente, buscava fugir dela, numa “grande ânsia de nirvanizar-se”. Nosso

protagonista, assim como tantos outros de João Alphonsus, está em desassossego. É como Ricardo Dutra, de “O homem na sombra”: um *anfrisiaco*. Indo mais além, o narrador aponta que “ali [em Josefino] não havia alma...” (PB, p. 14), nesse sujeito que vivia “seu degredo voluntário”. O seu nome próprio também pode indicar algo. Como adjetivo, “josefino” poderia se referir ao nome “José”. Também poderia relacionar-se a alguma coisa ou objeto do estilo de época de D. José I, de Portugal, em sintagmas como “móvel Josefino” ou “tempos josefinos”. Imagino, entretanto, uma constituição de sentido mais simples e elementar. Como em João Alphonsus os nomes são insólitos e quase sempre engraçados, parece que Josefino poderia ser uma soma de “José”, nome comum da língua portuguesa e “fino”, no sentido de coisa de diâmetro ou volume reduzidos. O comum e o pouco se somariam para dar nome a esse personagem diluído como Anfrísio ou Ricardo Dutra, outros desacreditados, divididos e, portanto, modernos.

Voltando às ações do conto, Josefino se encontra com Maria Araponga, a pobre prostituta local, que finge sotaque espanhol e que estava “sempre rindo a [sua] pequenina cárie” (PB, p. 15). Naquele ambiente, as noites são de puro desassossego e a “estagnação [do vilarejo] infantilizara-lhe o espírito exausto. Voltavam tremores dormidos das assombrações da meninice...” (PB, p. 15). É nesse sentido que, pensando em ficar estabelecido no local, o protagonista vislumbra seus “meios” de subsistir através de uma ideia extraordinária: sair para pescar uma baleia, pois chegara a notícia que um desses animais havia sido avistado flutuando fora da Barra. Pede dinheiro emprestado ao tio. Com os lucros dessa façanha, conseguiria trazer seus livros para o local, compraria outros e também pagaria o empréstimo ao tio. Aluga embarcação e contrata ajudantes, lançando-se ao mar. De forma inesperada, um deles, precisamente João da Cruz, pega a baleia com o arpão, mas Josefino manda que se corte a corda e que não se conclua a pesca. Voltam para a praia humilhados. O desfecho é trágico e ambíguo: o protagonista e Maria Araponga parecem estar nos trilhos de um trem, que logo se aproxima e os atropela. Esse sentido é dado pela sugestão de duas linhas pontilhadas na página, então sucedidas pela sentença: “Na tempestade desabada o trem parava ESMIGALHADORAMENTE” (ALPHONSUS, 1925, p. 33) (Cf. Anexo IX).

Isso é o que está na primeira versão do texto, a de *A Revista*, de 1925. Na versão revista para o livro de contos, João Alphonsus adiciona uma briga física entre Josefino e Maria Araponga nessa cena de desfecho. É o momento em que o trem se aproxima explicitamente, com as luzes iluminando os trilhos e a confusão entre os amantes desencontrados. Josefino então decide deliberadamente ficar nos trilhos, resistindo aos puxões da companheira e suas

súplicas: “- Sai daí, maluco!” (PB, p. 23). Com novo apito do trem, a mulher cai para o lado em horror, Josefino está petrificado nos trilhos e João Alphonsus repete a sentença da primeira versão: “Na tempestade desabada, o trem parava esmigalhadoramente...”. Agora observamos uma sentença com pontuação de sintaxe padrão - [,] – que desacelera o texto, não há caixa alta para a palavra “esmigalhadoramente” e também não se utilizam as duas linhas pontilhadas, que mimetizavam o trilho do trem. Considero que a segunda versão perde em sugestões estéticas da visualidade literária, já que a primeira versão do conto é mais concisa e conta com elementos explicitamente visuais.

É nesse sentido que voltamos ao texto de *Moby Dick*. O conto de João Alphonsus parece um contraponto ao romance monumental de Melville pela chave negativa. Tudo em “A pesca da baleia” é pequeno, mesquinho, frustrado, *manqué*. No plano formal, o texto é curto e o estilo narrativo é conciso, montado em quadros rápidos. No plano da narrativa propriamente, tudo na história de Josefino é desistência, impermanência, anti-heróico, *anfrisíaco*. Se Ishmael nos conta uma história grandiosa, transcorrida em muitos dias e noites, e variadas aventuras guiadas pela persistência visceral do capitão Ahab em capturar sua baleia, em nosso conto temos o oposto disso. Josefino desiste de suas ações mais importantes: da captura do outro-animal e de sua própria vida, ao que tudo indica. Por isso, podemos dizer que o texto gorado de “A pesca da baleia” se configura como um anti-romance de aventuras nas grandezas do mar. É também uma recusa à grandeza do *gênero* romance e às ações épicas intrínsecas ao gênero.

É por essa lente anti-épica que também poderemos ler o principal encontro com a *animalidade* neste conto. Primeiramente, nosso autor ambienta a ação narrativa num cenário composto por animais não-humanos, como é típico em sua ficção. A variedade de bichos, entretanto, não é propriamente figurada como personagem. Os não-humanos são apresentados por índices. Vejamos esta passagem:

A noite caía sempre maciamente depois do dia fornalha. De todos os lados o luceluzir silencioso dos vagalumes. Nenhum frêmito de asa retardada no espaço. Percebia-se o esmaecer gradativo da luz. Algum ruído que se ouvisse era como uma ordem de silêncio, misteriosa e imperativa. De silêncio fecundo. De benfazejos esmorecimentos.

Irrompia nos mangues efêmeros da maré periódica a orquestração dos sapos, que só se calariam quando a maré baixasse. O sapo ferreiro batia o compasso em tantãs contínuos e cantantes. Noite adentro, nevermorescamente, uivos, urros, ladridos, mugidos, gemidos... (PB, p. 14)

Uma série de não-humanos compõe a cena local. Os vagalumes agem com seu “luceluzir” que fornece a luminosidade ambiente, nesse neologismo de teor visual. Inclusive, não podemos deixar de notar que o primeiro parágrafo é um quadro de luzes: as do fim da tarde e as da chegada da noite, salpicadas pelo piscar dos vagalumes, tudo isso em meio ao silêncio humano. Os sons que indiciam a vida são sons não-humanos.

A seguir, uma nova toada. Nosso autor convoca as vozes dos bichos para comparecer na composição do plano da subjetividade humana. Eles se destacam na observação do narrador e na de Josefino, em sua noite repetidamente insone. Nesse sentido, desponta a alusão a Edgar Allan Poe por meio do neologismo “nevermorescamente”. Remetemo-nos a seu poema “O corvo”, cujo eu-lírico é visitado à noite por esse animal com o qual tenta dialogar e expor suas angústias. Aos dilemas do humano, a resposta do corvo é sempre e monotonamente “nevermore”. O sentido angustiante dessa resposta evasiva é também aproveitado por João Alphonsus, pois Josefino ouve uma série de vozes não-humanas que lhe entram pela janela, mas o diálogo com elas é sem sentido, é impossível. “Noite adentro”, o som repetido dos sapos se junta a “uivos, urros, ladridos, mugidos, gemidos...” para indiciar a desconexão de Josefino com os seres locais, pois ali não há comunicação possível, e nem consigo mesmo, pois na noite do vilarejo tudo se dá sem esperanças de salvação, “nevemorescamente”. A noite é sem sono e o dia é sem verdadeiras conexões humanas, renovando-se a angústia do nosso protagonista.

É nesse sentido que lhe surge o contraponto. O desejo pela pesca da baleia é a saída elaborada por Josefino para conectar-se com a vida, escapar do tédio irritadiço, como acontecia com Ishmael, narrador de *Moby Dick*, e, talvez, para escapar da loucura, como acontecera com o eu-lírico de “O corvo”, de Poe. É uma decisão afirmativa do jovem forasteiro, a de entrar nas possibilidades mais ousadas da economia de relações locais para fugir do marasmo e da náusea infinita. É pela aposta no risco de se capturar um animal gigantesco e entrar em contato com essa vertigem, ainda que com poucos recursos, que ele foge do risco anterior, o da estagnação. Para sair do raio de desconforto com a vida *anfrisiaca*, mediana, não lhe importava morrer.

O tio tenta dissuadi-lo dessa empresa tão perigosa, e Josefino lhe responde com um “sorriso calado”. O narrador completa o sentido desse enigma, o de um silêncio irônico de um sujeito em desespero, com esta sentença lacunar: “Que lhe valia a vida?”. Na primeira versão do conto, a publicada no periódico modernista belorizontino, ficamos com essa interrogação aflita e sem respostas. Na versão revista para o livro de contos de 1941, João Alphonsus faz seu narrador completar essa inquietação com um parágrafo revelador, em que ele repete a pergunta e reflete sobre a subjetividade de seu protagonista:

Na verdade que lhe valia a vida? Não possuía forças para ironizar as feridas que a vida lhe deixara. Vinte e dois anos, e o impulso da mocidade como que se convertera em recuo, em vontade de aniquilamento. Havia naquilo naturalmente uma boca de mulher infiel e ardente. Porém ele odiava recordar estas coisas, como se lhes tirasse assim toda a pujança de uma realidade que doía na alma e no corpo... O solteirão não sabia de nada. Nem mesmo estranhara que o sobrinho viesse morar no pobre porto. Pois ele não morava ali há tantos anos? (PB, p. 17)

No trecho, pode-se acompanhar um movimento que se dá na interioridade de Josefino. Sua falta de humor, sua ausência de “forças para ironizar” os contratempos como que fizeram a vivacidade de sua juventude converter-se em anulação, “em vontade de aniquilamento”. O narrador indica também que esse estado atual do protagonista podia originar-se do resultado consequente de um desengano amoroso, o que explicaria até mesmo a mudança do jovem para o “pobre porto” em que nada acontecia. É nesse cenário que se dá a ação arriscada de sair para pescar a baleia.

Josefino e seus ajudantes se lançam ao mar em um barco rebocado por um veleiro. Essa “baleeira” parece cada vez mais frágil para nosso protagonista, que também se impacienta pela proximidade dos corpos suados de seus ajudantes. Tudo denota precariedade nessa empreitada insólita. Os remeiros, por sua vez, embora acostumados àquela lida, ficaram comovidos por essa “empresa raríssima” arranjada por esse novato nos mares. É assim que temos outro indício de que os planos de Josefino são tirados de seu capital cultural e então aplicados na vida prática, naquele novo espaço, fora de seu domínio comum. Na segunda versão do conto, acompanhamos estas reflexões:

(...) Aqueles homens nem sabiam que os velhos pescadores de baleias, de outras raças e outros países, iam ao encontro delas nas grandes escunas que lançavam ao mar a baleeira no momento preciso... Espiava os seus homens quietos e mudos. Para eles, sim, a vida não valia nada. (...) (CN, p. 86)

O substrato intertextual da ideia insólita de Josefino parece mostrar-se nesse ponto. Em discurso indireto-livre, o narrador deixa ver que seu protagonista conhecia a pesca da baleia não por vê-la acontecendo pragmaticamente no mar, mas por sua formação cultural, seu mundo de leituras de literatura e do cinema. Nesse sentido, o jovem cidadão desloca seu olhar para os outros e compara sua miséria com a deles. Momentaneamente, a classe social de seus ajudantes, homens pobres e contratados para um trabalho precário e de risco, se faz de anteparo para nosso protagonista minimizar sua própria derrocada subjetiva. Entretanto, a comparação não

permanece e nem anula a queda de Josefino. Então, há um corte na narrativa que leva ao clímax da cena da pesca da baleia. Acompanhemos:

Os remos num ritmo heróico! João da Cruz, o negro arpoador, agigantando-se desmesuradamente na proa, meneou sobre o corpo de aço o arpão de aço...⁶² O esforço do lançamento diminuiu a arrancada... O negro teve o grito selvagem da vitória:

- ARPOADA!

O cabo amarrado do arpão fugia na fenda feita na proa rápido riscando erres⁶³ fugindo, fugindo até...! A carcaça frágil arrastado numa esteira do sangue... Os ouvidos na vertigem do vento! A cada rabanada irritada do monstro os homens esvaziando o barco inundado! esvaziando como máquinas! COMO MÁQUINAS! (PB, p. 19-20)

Trata-se de um trecho extremamente visual e veloz. A sintaxe acompanha os movimentos rápidos dos sujeitos humanos e da experiência vertiginosa de se arpoar uma baleia. A aliteração (“... fugia na fenda feita na proa rápido riscando erres fugindo, fugindo...”) mimetiza o som da correr do cabo do arpão pela murada do barco. Nesta republicação, João Alphonsus manteve a caixa alta nesses dois momentos mais altos do clímax. Pensando que muitas (ou todas) as outras experiências mais explícitas, mais *modernistas*, com a visualidade e com a sintaxe da narrativa foram abrandadas ou suprimidas da versão para o livro de contos de 1941, aqui ainda nosso autor manteve o ponto chave de contato com o outro não-humano em destaque visual inequívoco.

Dessa forma, o contato com a baleia, expresso no vocábulo “ARPOADA”, é ápice da tensão do conto. É o auge da ação narrativa, fruto do desenrolar insólito de ideias do protagonista, que intenta, arquiteta e executa seu plano com a ajuda de João da Cruz. A ênfase nessas ações parece também ecoar com força na subjetividade de Josefino. Esse é ou seria o momento mais propenso ao devir-animal.

Num momento como esse, outra narrativa do mar levaria o instante de captura do animal ao limite. Em *O velho e o mar*, romance de Ernest Hemingway, publicado em 1952, o protagonista Santiago travaria um embate com um peixe enorme que físgara, e essa luta duraria três dias e três noites, com o humano passando por frio, calor, fome, sede e exaustão física. Nesse tempo todo, ligado ao peixe pela linha do anzol, o velho várias vezes passava pela

⁶² Na primeira versão, não há vírgulas na sentença, o que confere à cena mais dinamismo.

⁶³ Aqui havia “raspando rr” na versão de 1925, que era uma opção maior pela visualidade. Também não havia vírgulas, outra guinada dinâmica que se perdeu na revisão para a segunda versão.

reflexão sobre seu próprio ofício e sobre a vida do outro-animal. Em um desses momentos, por exemplo, sua própria fome o conduziu ao pensamento sobre o outro:

Depois teve pena do enorme peixe que não tinha nada para comer, mas a sua determinação de matá-lo jamais arrefeceu, mesmo naquele momento de pena. “Quantas pessoas irá ele alimentar? Mas são elas merecedoras e um peixe assim? Não, claro que não. Ninguém é merecedor de comê-lo tão grandes são a dignidade e a sua maneira de agir.”

“Não compreendo estas coisas, pensou ele. “Mas é bom que não tenhamos de tentar matar a lua, o sol ou as estrelas. Basta viver no mar e ter de matar os nossos verdadeiros irmãos.” (HEMINGWAY, 1973, p. 80)

Essas reflexões do velho pescador solitário acompanharam seu encontro ininterrupto com o outro-animal, durando desde a primeira fígada, até a arpoada e seu retorno a terra. Em sua concepção, há heroísmo na grande pesca e há dignidade em matar e consumir os peixes, também dignos, pois irmãos dos humanos. Nesse sentido, o peixe tem dignidade também por sua maneira de agir e de resistir, por travar uma luta até o fim. Enquanto o enorme peixe marlim resistiu, foi esse próprio não-humano quem conduziu o barco do experiente pescador. Este esperou que aquele arrefecesse, como numa queda de braço entre iguais. Eis uma grande dessemelhança temática do texto de João Alphonsus com essas heroicas narrativas do mar.

Em “A pesca da baleia”, quando Josefino entende que a baleia está arpoada e que seus companheiros estão em devir-máquina (caixa alta também para esse processo), ele desiste do encontro com o outro-animal. A trilha de sangue no mar, o vento vertiginoso e a luta enfurecida da baleia contra a morte são índices afirmativos da ação pela vida, que vão se somar ao medo, ao “pavor incoercível” que o protagonista sente e fazê-lo abandonar sua pretensão de encontro com o bicho gigantesco. Em “O velho e o mar”, por exemplo, temos que a luta pela vida e a capacidade de resistência dão a dimensão do heroísmo do humano Santiago e do grande peixe, irmãos nessa experiência. Se a pesca de um peixe, qualquer que seja seu tamanho, pode ser um processo desencadeador de um devir, ou pelo menos, um estopim para a reflexão em torno da vida desse outro, nosso Josefino opta pela desistência. Jogando com as próprias palavras de João Alphonsus, diríamos que aqui temos uma espécie de devir-animal *manqué*. Josefino desiste e interrompe o processo no seu início, negando-se a estar em devir-máquina com os

companheiros de pesca e negando também o devir-animal que poderia ser desencadeado por seu encontro com a baleia. A cena imediata é esta⁶⁴:

- Corta a corda! Corta!
 Josefino se revoltava em vão contra o pavor incoercível, imenso, estúpido. A coragem do mestre ironizou asperamente:
 - Deixa de besteira, moço!
 - Corta!
 - A baleia está no gato?
 Um outro decifrou com absurda tranquilidade:
 - O senhor paga a baleia?
 Sem resposta, ele aniquilou-se no fundo encharcado. Por que aquela covardia? Podia morrer, morrer... E os séculos no vento!
 - Vai encurtando o cabo... Ela não pode resistir muito tempo ainda. Prepara a lança, João da Cruz!
 - Acho que é cedo. O bicho está duro!
 Mas a onda repentina se avolumando sobre... E o pavor infinito...
 - Corta a corda pelo amor de Deus! Eu pago...
 O mestre tirou a faquinha de bordo e golpeou o cabo reteso. Os olhos desapontados seguiram a ponta da corda desaparecer... (PB, p. 20, ort. atual.)

O ápice da pulsão afirmativa pela vida de Josefino é, ou seria, a pesca da baleia. Esse processo é encerrado logo em seu início. O protagonista se negava a um encontro de tal magnitude, de um “pavor incoercível, imenso, estúpido”. É certo que nada disso se daria tão diretamente, pois toda ação de grande magnitude se terceiriza. Assim, nosso protagonista não teria o encontro direto com o outro-animal, pois contratara ajudantes para o efetivo enfrentamento da baleia, o que comprometia desde o princípio seu devir-animal. De toda forma, se poderia dizer que Josefino é o mestre do barco, no sentido de idear, bancar e acompanhar de perto a ideia arriscada, ainda que com dinheiro emprestado. Essa falha no heroísmo, a covardia e a terceirização quase absoluta do ato heroico, é mais uma prova de que não se pode isolar qualquer experiência humana na obra de João Alphonsus do humor. Como já se disse, Josefino é como outro Ricardo Dutra, um sujeito moderno, descentrado e decaído de um humanismo pretensioso.

Se o encontro literário com um gigante dos mares é tradicionalmente um ponto incontornável de devir, no nosso conto, o protagonista desiste dele por pavor à grandeza de se lutar com a baleia, numa luta de vida e de morte. Nesse sentido, mas sem cronologia, Josefino pode ser lido como o anti-Santiago, de *O velho e o mar*, texto que encena um corajoso devir-animal. Ademais, o devir abandonado em “A pesca da baleia” em tudo contrasta, por exemplo,

⁶⁴ Na versão de 1925, a cena estava isolada por asteriscos, como cada parte do conto. Na revisão, esta e o próximo trecho estão integrados ao texto, em um longo bloco sem cortes. Uso um trecho dessa nova versão.

com o grande devir do célebre romance de Melville. Para Deleuze e Guattari (2012), ali estava claramente um devir-animal explorado em última potência. Nas palavras dos pensadores:

Moby Dick inteiro é uma das maiores obras-primas de devir; o capitão Ahab tem um devir-baleia irresistível, mas que justamente contorna a matilha ou o cardume, e passa diretamente por uma aliança monstruosa com o Único, com o Leviatã, Moby Dick. Há sempre pacto com um demônio, e o demônio aparece ora como chefe do bando, ora como solitário ao lado do bando, ora como Potência superior do banco. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 26)

A baleia de Josefino é o excepcional da matilha: aparece extraordinariamente aboiando na costa que há muito não via baleias e a ideia de pescá-la surge insólita na vida de nosso protagonista: “Era um meio...” (PB, p. 16). A aliança monstruosa não se fez no conto de João Alphonsus, que é um romance que não se fez. O intento de “*sofrer* o arrojo dos pescadores da sua baleia...” (PB, p. 17) é abandonado, é *manqué*, como o texto conciso do conto é um romance malogrado. A baleia não se mostra em nosso conto e sua existência é indiciada pelas ondas se avolumando e pela velocidade. Se se pode dizer que há aqui um devir-animal, ele estava acontecendo com o barco e com o pescador João da Cruz, que são instâncias coadjuvantes da focalização narrativa.

No rol dos animais escritos de João Alphonsus, a baleia do conto é o único grande (des)encontro em que o não-humano não é nomeado. Lembremos Mansinho, Estrelado, Branquinha, Malhado e Sardanapalo: os outros momentos maiores da *animalidade* em nosso autor. O caso de “A pesca da baleia” é todo um conjunto de ações que indicia que o encontro de animalidades não iria mesmo acontecer nesse caso. Nesse sentido, um encontro interespecífico de tal magnitude entre Josefino e a baleia não se faz nem se conclui pela própria impotência do personagem humano, por sua repulsa à grandeza vital que essa aliança conteria em si. Pode-se dizer que é essa desistência, é essa impotência que compõe o efeito final do conto, que configura a sugestão do suicídio de Josefino.

Finalmente, podemos dizer que este conto, junto de “Sardanapalo”, configuram os dois momentos de animalidade fora da curva comum da obra de João Alphonsus, ou talvez fosse melhor dizer que a curva seja maior do que imaginávamos anteriormente, pois a prosa de nosso autor promove desafios para a classificação. Esses desafios são antes potência do que falta, são modernos, são modernistas. Não falta heterogeneidade na prosa de nosso autor, em geral, o que

também acontece quando focalizamos o assunto da escrita do animal. Para todo e qualquer efeito, há diversidade em seu modernismo, em sua modernidade e em sua animalidade.

ÚLTIMAS PALAVRAS

Não é exagero afirmar que a obra de João Alphonsus está incompleta e luta contra um *memoricídio*. Esse termo importante, que nomeia um método e um sintoma (fazendo com que procuremos os culpados) foi usado pela pesquisadora Constância Lima Duarte para nomear o apagamento da autoria feminina na História e na Literatura. O mesmo posso dizer sobre o nosso autor na contemporaneidade. Nunca houve uma reedição crítica de seus livros publicados. Até agora também não houve sua republicação completa. Os estudos sobre aspectos de sua obra também são poucos, configurando um panorama que não faz justiça à obra de um dos mais celebrados e inventivos prosadores mineiros da primeira metade do século XX. Se o escritor for encarado só com os olhos de hoje, sua obra parece ter permanecido naquele tempo.

Mesmo que ainda não tenhamos uma fortuna crítica significativa para um bom diálogo com a literatura do autor de “Mansinho”, registramos que a quase totalidade dos textos que se debruçaram sobre a obra de João Alphonsus apontaram para a relevância e a recorrência de não-humanos em sua obra. É nesse ponto que esta tese insistiu. Nesse sentido, partimos da constatação que uma série dessas leituras abordou a presença dos animais como um fenômeno de humanização literária. Essa perspectiva parece indicar que nosso autor é lírico o suficiente para insuflar afeto e características humanas em seus bichos. Percorremos, então, um caminho distinto, apontando para a questão da animalidade e dos encontros ou devires entre humano e não-humano como questões da modernidade.

O que chamamos de modernidade demanda uma discussão avessa a simplificações. Procuramos demonstrar no segundo capítulo que uma série de fenômenos se conjuga para corporificar esse novo mundo das ideias. Um rápido exemplo que interessa a esta tese é que o século XIX ficou marcado definitivamente pelas ideias do naturalista Charles Darwin, num momento de inflexão para um humanismo que, para constituir-se, ainda insistia nas diferenças ou ainda numa separação com os outros animais que não o próprio humano.

O século XX vai ser um grande momento humano de reflexão política, científica e artística em relação aos outros animais. A pesquisadora Maria Esther Maciel assim define o papel da literatura nesse cenário:

(...) a zooliteratura coloca-se também como espaço de reflexão crítica sobre a questão animal num mundo em que o homem se define a partir da dominação que exerce sobre os viventes não-humanos e, simultaneamente, utiliza o animal para justificar a dominação sobre outros seres humanos. (MACIEL, 2008, p. 18)

Os animais não-humanos estão escritos no universo ficcional de João Alphonsus na mesma fatura de seu modernismo e sua modernidade. As experiências formais e as escolhas temáticas, o foco localista da sua realidade ficcional, seu modernismo de província, seu lirismo sempre trágico e sempre cômico perfazem o enquadramento do autor no modernismo mineiro e brasileiro, e também, na escrita dos seus animais. A concepção moderna de João Alphonsus sobre a humanidade é da ordem do descentramento do sujeito, inarredavelmente.

Nesse sentido, nosso autor contribui para uma discussão muito cara aos momentos do modernismo brasileiro, sobretudo o pós-1930, que é o da escrita do *outro*. Em sua literatura, os não-humanos serão um *outro* do humano. Melhor dizendo, os animais aparecem como um outro desse *outro*, pois o humano de João Alphonsus é preferencialmente também um outro, pois, em parte, é marginalizado, é humilde de condições sociais; ou, noutra margem, são sujeitos que estão na corda-bamba do universo pequeno-burguês, geralmente um intelectual frustrado em suas impotências, sendo antes de tudo um *anfrisiaco*. É por esse caminho que Domingos Guimaraens lia também as personagens de nosso autor:

João sempre se interessou pelos personagens menores, secundários, marginais. Um padre e seu burro numa pequena paróquia, um estudante desesperançado numa pequena praia da Bahia, um jornalista sem perspectiva com medo do fim do mundo, uma galinha cega cuidada por um pobre diabo das periferias de Belo Horizonte, um gato, um poeta frustrado, uma jovem tísica, uma favela que vai ser removida. Todos esses personagens têm em comum sua história de vida simples ao redor de algum centro secundário que não se sabe bem qual é. Orbitam tontos e olham o mundo desde a periferia. Com isso João nos fala dos marginais lançando um olhar crítico para aquilo que o mundo acredita ser o centro, o importante, o vital. Para João Alphonsus a periferia é apenas outro centro, sugerindo outra perspectiva de enfoque. É assim que escreve sobre os animais, sem estabelecer uma escala de valor entre humanos e bichos, mas considerando que cada um é apenas uma entidade com singularidades próprias. (GUIMARENS, 2014, p. 159-160)

A modernidade com que se constroem as personagens humanas de João Alphonsus foi um caminho mais apropriado para chegarmos à (sua) ideia de *animalidade*. Assim, no nosso segundo capítulo da tese, apontamos para a periferia, lugar em que se dão as cenas preferidas desta ficção no colapso de um humanismo antropocêntrico, que, em seu caráter falhado, é uma das principais linhas de força da ideia de modernidade. A partir desse lugar preferencial, a

periferia como “apenas outro centro”, nosso autor reelabora seu mundo outro, onde humanos e animais não estão necessariamente em hierarquia, pois se olham, sofrem, sentem, se diluem...

A escrita dos animais conta ao longo do século XX com outros grandes momentos na série literária brasileira. Só para citar alguns, Clarice Lispector levará o encontro com o não-humano às raias do seu drama da linguagem, para lembrar um de seus maiores leitores, Benedito Nunes. O célebre encontro de GH com a barata em *A paixão segundo GH* (1964) viria a encenar uma situação limite, em que o próprio sentido que se dá a existência está em questão, seja do humano, do não-humano ou ainda do *inumano*. Tudo isso, a partir do referido drama da linguagem, pois é a língua e suas insuficiências que estão em tensão permanente, como meio e fim de todas as relações vivas. Outros momentos capitais do encontro com a animalidade estarão nas páginas de Guimarães Rosa. O conto *Meu tio Iauaretê* (1961), por exemplo, levaria o devir-animal de um ex-onceiro também para o nível da linguagem, mas agora de uma linguagem que também se animaliza, que devém-onça. Esse encontro de subjetividades interespecíficas é construído e constrói a própria língua literária do conto.

Nosso João Alphonsus é um vanguardista de seu tempo. A modernidade que subjaz à escrita de seus animais nos parece uma de suas fortes marcas. Seus personagens humanos não vão aos zoológicos, como em “O búfalo” (1960) de Clarice, por exemplo, para investigar aquela vida que se apartou do espaço de relações com humanos; tampouco sua linguagem, sentido estrito, devém-animal, como o citado exemplo de Rosa. Quase todos os encontros literários de nosso autor com a animalidade estão estabelecidos nas situações domésticas, no ambiente híbrido de convivência absolutamente integrada entre seus personagens humanos e os bichos típicos da convivência com humanos. Também os encontros de outra ordem, como em “A pesca da baleia”, completam um todo que aponta para a concepção de animalidade como *integrante* do humano. As diferenças limítrofes entre esses diferentes sujeitos é a oportunidade que faz irromper ideias desconstrutoras de um humanismo antropocêntrico e que também deixam lugar para um *fingimento poético* que é pura liberdade criadora, é ficção, ao mesmo tempo em que se reforçam as ideias modernas de subjetividade do outro animal. Vários personagens humanos trocam olhares com os bichos ao longo dessas narrativas. Somos mais iguais que diferentes é o que poderia dizer qualquer desses personagens de João Alphonsus a respeito dos não-humanos.

Como todo trabalho é uma leitura, sabemos que deixa de lado um sem-fim de possibilidades. Esperamos, entretanto, que com este trabalho tenhamos contribuído na tentativa de não perpetuar o esquecimento que paira sobre a literatura de João Alphonsus. Nosso último

desejo é que o porvir recolque sua obra em um lugar melhor, com muitas edições, leitores e justos redescobrimientos.

REFERÊNCIAS

De João Alphonsus:

ALPHONSUS, João. “A pesca da baleia” In: **A Revista**, n. 2, ago. 1925, p. 29-33. (Disponível também em: https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/a-revista/in-issue/iss_0000003279/33 Acesso em: 13 maio 2023)

_____. **A pesca da baleia**. 1ª. ed. Belo Horizonte: Livraria Editora Paulo Bluhm, 1941.

_____. **Contos e novelas**. 3ª. ed. Rio de Janeiro, Imago; Brasília, INL, 1976a.

_____. **Contos de João Alphonsus**. 1.ª ed. São Paulo: DLC Editora, 2003a.

_____. **Eis a noite!** 1ª ed. São Paulo: Martins, 1943.

_____. **Galinha cega**. 1ª. ed. Belo Horizonte: Os Amigos do Livro, 1931.

_____. **Galinha cega**. (antologia) 1.ª ed. São Paulo: DLC Editora, 2003b.

_____. “Juiz de Fora – poema lírico”. Suplemento de Minas Gerais. *Jornal A Manhã*, 24/10/1926, s/p. In: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDIGITAL I: A Manhã** (RJ) - 1925 a 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&Pesq=%22jo%c3%a3o%20alphonsus%22&pagfis=1404> . Acesso em: 17 nov. 2022.

_____. **Rola-Moça**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio Editora, 1938.

_____. **Rola-Moça**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1976b.

_____. **Totônio Pacheco**. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1976c;

_____. **Totônio Pacheco**. 4ª ed. São Paulo: EdUSP, 2019.

_____. **Melhores contos de João Alphonsus**. 1.ª ed. São Paulo: Global Editora, 2001.

Bibliografia geral:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa e prosa** (org. pelo autor). Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1973.

_____. **Antologia poética** (org. pelo autor). 1ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

_____. **Boitempo: Esquecer para lembrar**. 1ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

ANDRADE, Mário de. “Noturno de Belo Horizonte”. In: **Estética**, Rio de Janeiro, n. 3, abr./jun. 1925, p. 242-243. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000033184&bbm/6514#page/18/mode/2up> Acesso em: 24 out. 2023.

ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Carlos Drummond de. **A lição do amigo: cartas de Mario de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de; FROTA, Lélia Coelho; SANTIAGO, Silviano. **Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel; MORAES, Marcos Antonio de. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros: Universidade de São Paulo. Instituto de Psicologia, 2001.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

ANJOS, Augusto dos. **Eu**. São Paulo: BMA Edições, Edições Naval, 2015.

ARAÚJO, L. C. de. “A poesia modernista de Minas”. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 179 -192.

ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo. **O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BANDEIRA, Manuel. “João Alphonsus”. Jornal *A Manhã*, 04/06/1944, p. 4. In: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDIGITAL I: A Manhã (RJ) - 1925 a 1953**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&Pesq=%22jo%C3%A3o%20alphonsus%22&pagfis=23327>. Acesso em: 17 nov. 2022.

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. Texto est. e apres. por Thadée Klossowski; trad.: Sérgio Goes de Paula & Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BAUDELAIRE, Charles; JUNQUEIRA, Ivan. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo: fatos e mitos**; tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**; tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

BELO HORIZONTE. Lei nº 9714, de 24 de junho de 2009. Declara o município de Belo Horizonte capital mundial dos botecos e dá outras providências. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/2009/972/9714/lei-ordinaria-n-9714-2009-declara-o-municipio-de-belo-horizonte-capital-mundial-dos-botecos-e-da-outras-providencias> Acesso em: 14 fev. 2023.

BERGER, John. **Por que olhar os animais? Sobre o olhar**. Trad. Lya Luft. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 11-32.

BERRIEL, Carlos Eduardo. “Modernismo paulista tentou apagar ebulição do Rio nos anos 1920: Livro de Ruy Castro mostra a riqueza da cultura e o poder de síntese da metrópole à beira-mar”, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 mar. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/03/modernismo-paulista-tentou-apagar-ebulicao-do-rio-nos-anos-1920.shtml> Acesso em 26 set. 2022

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905.

BLAKEMORE, Erin. “Dança de salão: de passatempo da elite para mania mundial: Valsa, tango e foxtrot. Esses movimentos icônicos – e por vezes escandalosos – inspiraram novas gerações de dançarinos a se conhecerem, misturarem e improvisarem”. National Geographic, 2022. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/10/danca-de-salao-de-passatempo-da-elite-para-mania-mundial> Acesso em 11 abril 2023.

BRAGA, Ataídes. **O fim das coisas: as salas de cinema de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 1995.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
_____. “Moderno e modernista na literatura brasileira” In: **Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.

BUENO, Antonio Sergio. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte**. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1991.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
_____. “Um contista”. **Folha da Manhã**. São Paulo, 19 set. 1943, p. 9

CARVALHO, Juliana Cristina de; ALMEIDA, Maria Inês de. **O modernismo em Belo Horizonte: a contribuição de Achilles Vivacqua**. 2013. 267 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-962H8V>>. Acesso em: 24 ago. 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; SUSSEKIND, Carlos; SILVA, Vera da Costa e. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo F. **A literatura no Brasil**. Vol. 6. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

CRUZ E SOUSA, João da; VÁRZEA, Virgílio. **Tropos e fantasias**. Florianópolis, SC: Tipografia da Regeneração, 1885. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=27651>. Acesso em 03 jul. 2023.

CURY, Maria Zilda Ferreira; LARA, Cecília de; **O Diário de Minas (1920-1925): um caminho do modernismo em Belo Horizonte**. 1987. 574p Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo.

_____. **Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik. v. 4 – São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou: (a seguir)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

_____. **A besta e o soberano (seminário): vol I (2001-2002)**. 1. Ed. Rio de Janeiro: via Verita, 2016.

_____. “Que cos’è la poesia?”. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, n. 10, p. 113-116, maio 2001.

DIAS, Fernando Correia. **João Alphonsus: tempo e modo**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1965.

_____. **O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica**. Brasília: Ebrasa, 1971.

_____. “Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas”. In: ÁVILA, Affonso (coord.) **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 165-177.

_____. “Prefácio”. In: MARTINS FILHO, Amilcar Vianna; CABRAL, Cleber Araújo; DIAS, Fernando Correia; DUARTE, Miguel de Ávila. **Leite Criôlo: 1929: Bello Horizonte**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amilcar Martins, 2012, p. 09-33.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss

DICIONÁRIOS da Coleção Brasileira USP [TAUNAY, Afonso de E. *Lexico de lacunas, subsidios para os dictionarios da lingua portugueza*. (1914); CHERNOVIZ, Pedro Luiz Napoleão. *Diccionario de Medicina Popular e das sciencias accessórias para uso das familias*. (1890); RUBIM, Braz da Costa. *Vocabulario brasileiro para servir de complemento aos dictionarios da lingua portugueza*. (1853); PINTO, Luís Maria da Silva Pinto. *Diccionario da Lingua Brasileira*. (1832); SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. (1789); BLUTEAU, Raphael. *VOCABULARIO PORTUGUEZ & LATINO, aulico, anatomico, architectonico...* (1728). Disponíveis em: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/> Acesso em 10 maio 2023.

DOMINGOS, N. “Villiers de L’Isle-Adam e o movimento simbolista”. **Revista Coralina** (ISSN 2675-1399), v. 3, n. 01, p. 20- 39, 6 jul. 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/coralina/article/view/11636> Acesso em: 12 dez. 2023.

DUARTE, Miguel de Ávila; MARQUES, Reinaldo. **Leite criôlo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo**. 2011. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-8J2QJ4>>. Acesso em: 13 set. 2021.

_____. “Estudo crítico”. In: MARTINS FILHO, Amilcar Vianna; CABRAL, Cleber Araújo; DIAS, Fernando Correia; DUARTE, Miguel de Ávila. **Leite Criôlo: 1929: Bello Horizonte**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amilcar Martins, 2012, p. 35-68.

DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. **Biografia crítica das letras mineiras**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1956.

ÉTICA ANIMAL Disponível em <https://www.animal-ethics.org/pt/> Acesso em 06 set. 2022.

ETIENNE FILHO, João. “Apresentação”. In: _____. **João Alphonsus, ficção**. Rio de Janeiro: Agir, 1971. (Série Nossos Clássicos, com antologia do autor).

FERREIRA, Ermelinda. “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”. In **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 119-135.

FRIEDRICH, Hugo; CURIONI, Marise M; SILVA, Dora F. da. **Estrutura da lírica moderna: (da metade do século XIX a meados do século XX)**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge. “Perspectivas do progresso inalcançável em *Totônio Pacheco*, de João Alphonsus”. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 26, p. 01-05, 2021.

GARBUGLIO, Jose Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.

GIORGI, Gabriel.; NOUGUE, Carlos. **Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOMES, Polyana Pires. **Os contos de João Alphonsus e Marques Rebelo no cenário modernista brasileiro**. Tese (doutorado) – UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2019.

GROSRICHARD, Alain. “Sardanapalo” In: **Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos**. Instituto Moreira Salles, 1990. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/sardanapalo/> Acesso em: 16 nov. 2023.

GUIMARAENS, Domingos de Leers. **Amanhã tudo isso será tinta: alianças de sangue e escrita entre Guimarães e Guimaraens** (tese doutorado), PUCRio, 2014. Disponível em dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1012020_2014_completo.pdf Acesso em 13 maio 2021.

HALL, Stuart; LOURO, Guacira Lopes; SILVA, Tomaz Tadeu da. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. **Revista Alterosa**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 13 ago. 2023.

HEMINGWAY, Ernest. **O velho e o mar**. 15. ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1973.

HENRIQUES-NETO, Afonso. “Prefácio”. In: ALPHONSUS, João. **Melhores contos**. São Paulo: DCL, 2001.

IGLÉSIAS, Francisco. “Modernismo: Uma reavaliação da inteligência Nacional.” In: ÁVILA, Afonso (coord.) **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

LEÃO, André; DUARTE, Constância Lima UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **A hora dos animais no romance de Clarice Lispector**. 2011. 125 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-8EYJG9>. Acesso em: 13 maio 2023.

LESTEL, Dominique. **As origens animais da cultura**. Trad. Maria João Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

_____. “A animalidade, o humano e as comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família: contos**. 27. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. **Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-27112009-132618/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. “Bestiários Latino-Americanos”. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. **Literaturas em movimento**. São Paulo : Arte & Ciência, 2003, v.1, pp. 87-96.

_____. “De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns” In: **Revista de Letras. Fortaleza: Pós-Graduação em Letras**, v. 28, 2007, pp. 29-38.

_____. “Imagens zoológicas da América Latina”. **Revista Gragoatá**. Niterói: UFF, n.10, 2002.

_____. **O animal escrito – um olhar sobre a zooliteratura contemporânea**. São Paulo: Lumme, 2008a.

_____. “Poesia e subjetividade animal” In: PEDROSA, Célia. ALVES, Ida. (Org.). **Subjetividades em devir - Estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008b, pp. 219-225.

_____. “Zoopoéticas Contemporâneas” In: **Revista Remate de Males**, UNICAMP, v. 27, 2008c, pp. 197-206.

MAIA, Cláudia J.; SILVA, Telma Borges. “Alterosa para a família do Brasil – breve história de uma Revista”. **REVISTA CAMINHOS DA HISTÓRIA**, v.15, n. 2/2010. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/download/3458/3313/12950> Acesso em 03 jul. 2023.

MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MARTINS FILHO, Amilcar Vianna; CABRAL, Cleber Araújo; DIAS, Fernando Correia; DUARTE, Miguel de Ávila. **Leite Criolo: 1929: Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amilcar Martins, 2012.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. Vol. VI. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996

_____. **O modernismo (1916- 1945)**. Vol. VI. 3ª ed. atualizada. São Paulo: Cultrix, 1969.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1957. 2v.

MENDES, Jairo Faria. **O SILÊNCIO DAS GERAIS: O nascimento tardio e a lenta consolidação dos jornais mineiros**. 2007. 212 f. Tese (Doutorado em Processo Comunicacionais) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2007.

MENDES, Murilo. "Apresentação da ‘Galinha cega’". In: **Boletim de Ariel**. Rio de Janeiro, ano 2, 1932-1933, p. 41.

MONTAIGNE, Michel. "Apologia de Raimond Sebond". In: **Ensaio, II**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 204-279.

MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 193-201.

MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE. COLEÇÃO BELO HORIZONTE. **O modernismo em Minas: o Salão de 1936**. Belo Horizonte: [Universidade de São Paulo], 1986.

NASCIMENTO, Evando. “Notas sobre o coronavírus e a sobrevivência das espécies. Abril 2020. Disponível em: http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/notas_sobre_o_coronavirus_e_a_sobrevivencia_das_especies.pdf Acesso em 13 jul. 2020.

NAVA, Pedro. **Balão cativo: memórias 2**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. **Chão de ferro: memórias 3**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

_____. **Beira-mar: memórias 4**. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: 1979.

_____. **Galo-das-trevas: memórias 5**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. **Círio perfeito: memórias 6**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

NOVELLA MINEIRA. Belo Horizonte: [s.n.], 1921-1922. Mensal.

NUNES, Benedito. “O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura”. Apresentação de Jaime Larry Benchimol. História, Ciências, Saúde: Manguinhos, Rio de Janeiro, v.14, suplemento, pp.279-290, dez. 2007.

O TEMPO. “PBH mapeia 9.500 bares da capital: veja qual é o bairro mais boêmio (2017) Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/pbh-mapeia-9-500-bares-da-capital-veja-qual-e-o-bairro-mais-boemio-1.1536485> Acesso em 14 fev. 2023.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Cilene Margarete. “O (singular) trágico em Galinha cega, de João Alphonsus”. O EIXO E A RODA: REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA, v. 23, p. 29-44, 2014.

_____. “O dom de entender os animais (e revelar os homens): considerações sobre 'Galinha Cega' de João Alphonsus”. Revlet- Revista Virtual de Letras, v. 5, p. 220-231, 2013.

_____. “O conto de 'marcação teatral' de João Alphonsus: considerações sobre 'Oxianureto de mercúrio'”. RECORTE (UNINCOR), v. 8, p. 1-17, 2011.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Sel.; apr. e trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

_____. “Instinct vs Reason — a Black Cat” (Text-02), Alexander's Weekly Messenger, vol. 4, no. 5, January 29, 1840, p. 2, cols. 6-7. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/ivrbcata.htm> Acesso em: 13 nov. 2023.

_____. “The philosophy of composition” (Text-02), Graham's Magazine, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28:163-167. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm> Acesso em: 16 nov. 2023.

RIBEIRO, Djamila. “A categoria do Outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher”. Boitempo, [Online], 07 abr. 2016. Blog. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/07/categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-gradakilomba-sobre-ser-mulher/> Acesso em: 04 set. 2023.

ROCHA, Ethel Menezes. “Animais, homens e sensações segundo Descartes”. KRITERION, Belo Horizonte, n. 110, dez/2004, p. 350-364.

RODRIGUES, Ana Paula Dias. **Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na narrativa literária brasileira do século XX**. 2014. 213 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/127574>>. Acesso em 07 jul. 2023.

RODRIGUES, Marco Antonio. **Contos da vida burocrática: o funcionário público na narrativa curta de ficção brasileira**. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Programa de Pós Graduação em Literatura, 2015.

ROSA, João Guimarães. “O burrinho pedrês” In. ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1973.

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SEMINÁRIO JOÃO ALPHONSUS 1981, Belo Horizonte, MG. CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS. *A ficção mineira de Bernardo Guimarães aos primeiros modernistas*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1982.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de; CARDOSO, Marília Rothier. **Modernidade toda prosa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte, 13 de abril de 1967. Ano II, n. 33. Edição “João Alphonsus, prosador mineiro do modernismo”. Fernando Corrêa Dias (org.)

_____. Belo Horizonte, setembro/outubro de 2010 - Edição Especial “Animais Escritos”, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Maria Esther Maciel (org).

_____. Belo Horizonte, set./out. 2015. Edição “João Alphonsus” Secretaria de Estado de Cultura e Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, n.º 1362.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação as plantas e aos animais (1500-1800)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

UTILITARISMO. In: **Ética animal**. Disponível em: <https://www.animal-ethics.org/utilitarismo-pt/> Acesso em: 24 out. 2023.

VARANDAS, Angélica. “A Idade Média e o Bestiário”, **Medievalista** [Online], 2 | 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/medievalista/931> Acesso em: 13 mar. 2024.

VELLOSO, Monica Pimenta. "Entre o sonho e vigília: o tema da amizade na escrita modernista". In: **Tempo**, vol. 13, nº 26. Niterói, EdUFF, 2009, p. 205-224.

WERNECK, Humberto. **O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Locais de pesquisa:

Academia Mineira de Letras – AML

Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais – AEM/UFMG

Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

ANEXOS⁶⁵

Anexo A – Conto “Morte Burocrata”, primeira publicação



⁶⁵ Há nove anexos nesta tese. Pensamos que eles se justificam por permitirem aos leitores conhecer e acompanhar esses textos que ficaram restritos, tais como estão aqui reproduzidos, às fontes primárias. O último dos anexos (IX – “A pesca da baleia”) já foi republicado em edição fac-similar, mas sua presença neste trabalho talvez facilite o cotejo entre esta nossa análise e a visualidade do texto primário.

taria bem disposto. Tinha de dar o seu parecer sobre innumeros requerimentos, quasi todos de vates que pediam isenção do novo imposto. Entregou-se animadamente ao trabalho: lia o pedido, o attestado de pobreza passado pelo juiz de direito, a informação do collecter das rendas e a opinião do escripturario da secção. Punha depois o seu parecer ou simplesmente o «visto».

Mas os requerimentos eram muitos e começou a sentir-se lasso. A letra lhe sahia tremula. Tomava-o um inexplicavel esmorecimento.

—E' o calor... Pensou elle, olhando pela janella aberta, através dos seus oculos fortissimos, o sol impiedoso a castigar as arvores da rua. Chamou o servente e pediu um copo d'agua. Quando, porém, foi bebel-a, empallideceu e entreparou boquiaberto, com o copo erguido na mão... Chico, o servente, assustou-se com tão insolita posição e ia gritar que accudissem, quando ouviu o gluglú da agua bebida com esforço.

—Não foi nada Chico... Disse elle sorrindo, vaidoso da sua velhice sem achaques.

Neste momento appareceu o sr. Antonio Madeira, encarregado do serviço da taxa sobre novellas. Vinha (explicou logo, sentando-se) justificar um parecer que o chefe achara absurdo.

—V. S. não vê que...

Mas o chefe atalhou a ameaça da argumentação. Pediu desculpas: não podia escutal-o porque estava doente.

—Appareça, de noite, em nossa casa. Lá discutiremos... Concluiu, despedindo-se.

III

Quando chegou á casa, sua filha Eurydice, alegria da viuvez de quasi dois lustros, colhia rosas no jardim. Seu olhar affectuoso de filha notou-lhe logo a pallidez doentia, e veio amparal-o na escada, solícita, apprehensiva.

Chamou-se o medico que o examinou, inquireu, receitou e foi-se com poucas palavras, dubias, enigmaticas. Carlos Armando appareceu á tardinha. Era

sobrinho do chefe e o esculapio lhe dissera, a elle, a verdade nua e crua: não havia remedio...

Eurydice (Didice para os intimos) chorava junto ao leito e o doente tentava consolal-a:

—Não é nada... não é nada...

Mas a voz lenta, arrastada, enfraquecida do pae fazia-lhe male as lagrimas continuavam. Vinha-lhe o desejo de mandar chamar o dr. Fernando Amendoeiro, o melhor medico, para ella, pelo muito amor que lhe tinha. Tolhia-a, porém o odio que seu pae tinha a todos os Amendoeiros, odio que o fizera prohibir terminantemente o namoro...

A' noite houve algumas visitas. Pouquissimas, aliás. Chegavam, perguntavam como aquillo tinha sido e sussurravam commentarios tristes. Os semblantes tomavam um ar compuncto, como si já estivessem velando o cadaver...

O sr. Madeira, do serviço da taxa de novellas, appareceu tambem. Foi uma dolorosa surpresa para elle:

—Quem podia adivinhar!... Tão forte estava elle na Secretaria...

E foi sentar-se a um canto, ruminando a inutilidade dos argumentos, que armazenara para a discussão.

IV

—O imposto litterario tem rendido, sr. Madeira?

Era mais uma tentativa do rapaz. A resposta foi a mesma:—uma sacudidel-a de hombros que, desta vez, significava «mais ou menos»...

Era o quarto dia da doença. A agonia começara, penosa e lenta. As visitas amigas tinham desaparecido. Só o sr. Madeira vinha á noite e ficava no alpendre até altas horas, taciturnamente. Dizia-se que elle seria o futuro chefe. Um desaffecto implacavel, que tinha na secção, publicava que aquella assiduidade era devida á ancia de ver aberta a vaga!

Didice tinha, finalmente, mandado chamar o Amendoeiro, que attendera logo; entrando no quarto pisando de le-

ve, com mil cuidados, tudo inutilmente, pois o doente não podia vel-o, sem os seus olhos fortísimos, e já quasi sem vida.

Reconheceu logo que não havia remédio, mas affirmou com uma convicção pouco medica, mas bastante amorosa, que elle não morreria.

V

Na sala de jantar, vencida pelo cansaço, Didice adormecera confiantemente debruçada na mesa. O joven medico andava de junto della até o leito do enfermo, examinava attento a sombra da morte no rosto livido, e voltava nervosamente olhando a moça com inquietude.

—Didice... Didice...

O Amendoeiro tinha parado perto do leito quando o pae chamou a filha debilmente.

—O que quer, hein?

A mão febrênta do velho apertou a mão feminil e inimiga do medico. E iludiu-se...

—Não cases com *elle*... Escuta... o pae *delle*... na Secretaria...

As outras palavras foram inintelligíveis e o corpo inteiriçou-se, no supremo arranco... Didice surgiu á porta. O Amendoeiro levou-a, arrastou-a nervosamente para a sala de jantar, comovido.

—Elle te disse alguma coisa? Perguntou ella anciosa.

O dr. Fernando Amendoeiro pegou-lhe solennemente na mão, num ar romantico de ventura completa:

—Pedi-lhe que consentisse no nosso casamento... e elle consentiu...

A cabecinha loira encostou-se ao seu collete branco: houve um abraço demorado e mudo. Então o Amendoeiro murmurou, tremulo, hesitante, contrariadissimo:

—*Mas... morreu...*

O medico sentiu o corpo virginal estremecer e abandonar-se. Amparou-o nos seus braços carinhosos. Era um desmaio,—chilique de amor algo realista, desfallecimento de dor subita... —um mixto execravel.

VI

Fóra, no alpendre, Carlos Armando tinha afinal triumphado! O sr. Madeira tornara-se attento...

—Não posso comprehender porque maldigam o dinheiro... Ora, sr. Madeira, sem elle nada se tem... «E' a mola real da Vida»! Escute: toda a gente diz—«vou cortar o cabello ou vou engraxar as botinas»... Mas, são os nossos cobres que o fazem! E' como se elles fizessem parte integrante do nosso ser...

O homem exquisito e barbado interessava-se, sorria. Levantou-se, batendo com os pés para desentorpecer as pernas. Parecia ter adivinhado que seria elle, indubitavelmente, o futuro chefe da Secção do Imposto sobre a Litteratura, — o que lhe daria certamente um pouco mais de «mola real da vida»...



Anexo B – poema

Ao Findar do Dia

Nous sommes morts cent fois
Vielé Griffin

Cada um dos dias que se passa, - cada
Parte de vida que se desagrega
De nosso ser para o não ser do Nada,
- o átomo à origem do átomo o entrega.

O dia morre A luz quase apagada,
É a luz dos olhos que a velhice cega...
A alma do corpo é triste e amargurada:
O cansaço do dia em si carrega.

A natureza emudecida, sonha
E a terra lembra, na amplidão tristonha,
O atro cordo do extraordinário Poe...

Sente-se na alma uma partida mestra,
E há um *réquiem* silencioso do que resta
Para a parte da vida que se foi...

(“Ao Findar do Dia”, Crônica Social. João Alphonsus. *DM*, 03/07/21,
apud CURY, 1987, ANEXO XXXV, s/p)

Anexo C – poema

Flor Tropical

No seu vestido de linho branco,
carregando livros e rindo muito,
ela passa, todas as manhãs, à minha porta.

O seu passo, o seu riso, o seu perfil de menina e moça,
trazem-me à alma um pouco de alegria,
aumenta a alegria e claridade da manhã...

No entanto,
com o seu vestido branco e o seu riso inocente,
lembra lubricidades proibidas:
nos seus grandes olhos negros de morena,
úmidos, bizarramente úmidos e lindos,
parece que entesoura lágrimas ardentes,
para um dia chorá-las de desejo e volúpia,
quando um dia chorar de amor.

(“Flor Tropical”, Crônica Social. João Alphonsus. *DM*, 26/10/22,
apud CURY, 1987, ANEXO XXXVI, s/p)

Anexo D – poema

Os versos

Canta, pobre mortal!
Por que tens medo de perturbar o silêncio macio,
o ambiente límpido,
a atmosfera de cristal?

Noite linda de estio...

Ergue a tua voz, ergue sem medo a tua voz,
numa canção qualquer, ridícula, banal,
que sabes de cor...

Canta, pobre mortal,

porque após
O som da tua voz, trêmula, tímida, sem timbre,
virá o encanto de um silêncio ainda maior...

(“Crônica Social”, João Alphonsus, 31/05/1923, apud CURY, 1987, p. 271)

Anexo E – poema

PEAN

Glória a ti, Perfeição! Luz que me instiga
A burilar, de martelo em punho
O verso em ouro da mais pura liga
Dando-lhe meu espírito e cunho!

Deixa que eu te decante e te benbiba [sic, na tese de que transcrevo],
Sorvendo o vinho da ânfora que empunho,
Vinho que dás, consoladora amiga
De tudo que já sofri sem testemunho!

Glória a ti, Perfeição! Luz da minha ânsia,
Miragem fugidia que me aneca [sic, no anexo]
Na espiritualidade da distância!

Habitadora da amplidão serena,
Eterna flor a cuja astral fragrância,
A alma se diviniza e se envenena!

João Alphonsus
16. XI. 1925

(“PEAN”, *Crônica Social*. João Alphonsus. *DM*, 11/12/25,
apud CURY, 1987, ANEXO XLVI, s/p)

Anexo F – Artigo

Língua brasileira

Inicia hoje a sua colaboração efetiva em nossas edições dominicais o jovem escritor João Alphonsus, cujo nome representa entre nós algumas das tendências mais expressivas e curiosas do modernismo brasileiro. Não se limitando a ser um simples depositário da tradição paterna, João Alphonsus pratica o esporte perigoso das descobertas, e vai criando assim uma obra original na poesia e na prosa.

É chatice ridícula hoje em dia a gente invocar o futuro se tratando de futurismo. Isto é dessas coisas múltiplas e às vezes até opostas que a ignorância popular reúne ironicamente na mesma denominação geral de futurismo, como a própria essência de todos os absurdos. Mas eu arrostto valentemente esse ridículo. Venho proclamar que o futuro há de dar razão aos heroicos rapazes (é praxe desde os tempos áureos do Simbolismo chamar de heroicos os renovadores artísticos), aos rapazes que tentam agora, por livros revistas jornais, escrever em brasileiro. Dar razão nisso como em muitas outras coisas.

Escrever em brasileiro quer dizer escrever como os brasileiros educados instruídos falam. Erros consagrados, neologismos, popularismos, barbarismos, etceterismos. Notar que eu disse brasileiros educados instruídos. E não o povo em geral. Porque ninguém vai basear-se na linguagem da plebe. Variável de terra pra terra, de bairro pra bairro, até de família pra família.

É preciso pois prestar uma bruta atenção. Muito muitíssimo tino pra evitar a queda receiável no regionalismo, que nada tem de prático no meu ponto de vista.

Porém do norte ao sul, geograficamente do Amazonas ao Prata, tem construções, modos de dizer, termos de sentido trocado, palavras novas que todo o mundo usa. Tudo puramente brasileiro. Palavras que não foram inscritas em dicionários porque ainda não temos, e nem teremos tão cedo, um dicionário brasileiro. Construções erradas pros gramáticos portugueses (ou brasileiros aportuguesados). Mas erros fixos e usados no falar até pelos próprios gramáticos nossos. Erros que ganharão foros de gramaticalidade quando se fizer uma gramática brasileira.

Esse dicionário e essa gramática, tão desejados, talvez a nova geração faça um dia eles. Geração de animado brasileirismo, menos céptica e portanto mais sincera, que envelhecerá também empalhada em academias. Mas, tenho fé que, conservando um pouco do entusiasmo da mocidade, não saberá limitar o seu labor ao exaustivo e decantadíssimo trabalho dos cem mil réis por sessão...

Entretanto seria infantilidade mesmo asneira sonhar a gente que o Brasil possa chegar a ter uma língua própria independente da portuguesa. Negar o parentesco será sempre impossível.

Por mais que pelejemos. O que se pode ter e já temos e teremos cada vez mais é uma língua portuguesa muito diferente da de Portugal. Com diferenças essenciais. Sobretudo língua acolhedora e libertária, porque própria dum país de intensa imigração:

“Maré de massas informes

onde as línguas e as raças de dissolvem”

como diz Ronald de Carvalho meio exageradamente, em *Toda a América*.

O português se gaba de ser a língua neolatina menos conhecida no mundo inteiro. Se gaba mesmo. E é a língua dos preconceitos absurdos (me parece ter dito um pleonasma). Primeiro o purismo, geralmente adotado, fechou-o às ingressões de vocábulos estrangeiros. Não vê que o espírito estreito da metrópole havia de deixar eles entrarem! Vencido quase completamente o purismo, que hoje só gramaticômanos furibundos cultivam fielmente por uma especial atração olfativa pro mofo, se conservam comtudo [sic] os preconceitos de expressão. Por exemplo, mais pequeno é certo. Até clássico. Entretanto mais grande é erro puchadíssimo. [sic] Já se viu!

Comecemos, por conseguinte, botando a gramática no seu lugar próprio. Sem abandonar de todo ela. Mas também sem prestar-lhe a baita obediência a que nos acostumamos até agora. Admitamos a riqueza imensa das palavras novas, bem formadas ou mesmo absurdas, que o uso já consagrou na nossa fala diária. Igualmente o ingresso de palavras estrangeiras necessárias que, intactas ou abasileiradas, venham tornar nossa fala mais acessível aos próprios estrangeiros. Demos porém o contra nos estrangeirismos de construção. Nisso estou de pleno acordo com os puristas. Si estou!

De vez em quando se tem experimentado, sem êxito, evitar a invasão de termos estrangeiros, inventando neologismos sempre esquisitíssimos. Por exemplo, ludopédio pra futebol, gerando aquela quadrinha maliciosa do ludopédio no cinema. Cinesíforo (será assim mesmo? Deve ter algum ypsilon no meio), cinesíforo pra chofer, com a só utilidade de dar origem a uma boa pilhéria de Humberto de Campos. E muitos outros.

Bobagem. Tolice. Esses neologismos babando erudição dão mais a impressão de coisas alheias do que os estrangeirismos de uso corrente. Parecem até mais estrangeirismos. E são de difícil adaptação. Morrem logo.

Por falar em futebol, festejemos a aquisição magnífica de palavras que não tínhamos, nem mesmo sinônimos: chute, chutar, etc. que muita gente pensa até serem invenções onomatopaicas do povo.

Por fim, uma pergunta. Expressões fabricadas friamente num gabinete de trabalho, “friamente” entre gramáticas pançudas e léxicos gordurosos, meticulosamente feitas, rigorosamente dosadas, expressões assim poderão competir com outras muito mais expressivas

porque vividas intensamente pela gente, porque sofridas mesmo que estas sejam estrangeirismos, idiotismos, barbarismos, modernismos quaisquer ismos possíveis e impossíveis?

Nem nunca!

JOÃO ALPHONSUS

(“Língua brasileira”. João Alphonsus. *DM*, 31/10/1926, p.1, ort. atual.)⁶⁶

⁶⁶ Aqui, como em toda esta tese, prefere-se atualizar ortograficamente o texto de João Alphonsus. Por outro lado, prefere-se também manter grafadas certas palavras à maneira que o autor decidiu fazê-lo, pois tais palavras fazem parte consciente e foneticamente de sua prática escritora baseada nessa mesma ideia de língua brasileira, ao que nos parece, como “futibol”, “quasi” e “sí”.

Anexo G – entrevista

A atualidade literária

“Na República federativa das letras brasileiras, o estado literário de Minas não existe – afirma-nos, categoricamente, o sr. João Alphonsus”

Quando pedimos ao nosso companheiro João Alphonsus uma entrevista sobre a atualidade literária, ele sorriu, disfarçou e disse que o carnaval tinha sido uma lástima. Insistimos, e ele manifestou dúvidas quanto à possibilidade de uma mi-carême aceitável. Choverá? Não choverá? Ninguém sabe nada ao certo, porém os pássaros pretos nunca voarão sobre nossa amargura, acrescentou João, no estilo modernista de João José, personagem fantástica muito do seu agrado e feitio. Não nos demos por vencidos, e quando pela terceira vez pronunciamos a palavra “entrevista”, João despojou-se das vestes de João José e obtemperou-nos:

- Não seria descente um redator do jornal entrevistado pelo próprio jornal em que trabalha.

- Mas seria pirandelliano, e daí nós não pretendemos entrevistar o jornalista e sim o escritor.

- Ahn...

Em seguida a essa grave exclamação, João concentrou-se, pedia fósforo, cigarro, pena e papel. Vinte minutos depois estavam escritas as linhas que se seguem, em que o admirável poeta, contista e cronista que todos conhecem e admiram, revela ainda uma vez o seu filosófico bom humor, a sua nonchalance irônica, a sua clara e diabólica inteligência. Há respostas que fazem sorrir e há respostas que fazem chorar. A de João Alphonsus faz a gente ficar com a pele coçando...

Dois pontos:

QUE PENSA DO ESTADO ATUAL SOBRE A LITERATURA NO BRASIL?

- Vamos por partes. Ou melhor, vamos pela desorganização, que é o melhor meio para chegar-se a um resultado verdadeiro, ou pelo menos plausível.

Depois que se movimentaram as forças novas renovadas – poetas passadistas travestidos e às vezes mal travestidos –, depois dessa movimentação, pouco se tem adiantado em matéria literária, no Brasil. Os afoitos rapazes quiseram forçar as mentalidades do país a andarem com velocidade, e aprenderam desde logo verdades que já eram velhas em terras mais lidas e mais sabidas. Se esqueceram de que era uma bobagem essa tentativa, uma vez que a marcha tinha que ser lenta, e sonolenta. Aliás, as próprias verdades que eles pregavam, [sic] chegaram aqui com um bom atraso. O resultado é o que se está vendo. O nível cultural não permite isso ou

aquilo. Fica no isso: Paulo Setúbal, Viriato Correia, Gustavo Barroso, Afrânio Peixoto, Paulo Prado, etc. Livros que são sucesso de bilheteria, quero dizer, de livraria. Vendem-se à besa, o que prova que são lidos à besa. Ora, no Brasil o pequeno número de sujeitos que leem não permite distinções ou camadas intelectuais. Os autores citados, e outros, são lidos pela elite. O Brasil, si não é um país perdido, também não é um país achado. Ainda não se achou e quem sabe lá quando se achará.

É verdade que pelo esforço dos chamados modernistas, conseguimos uma coisa que não deixa de ter o seu valorzinho: os literatos, principalmente os moços, voltavam a preocupar-se com o Brasil. Principalmente em versos, o que é uma coisa deplorável, depois que os nossos poetas deram para não querer saber do soneto. Antigamente, um soneto, quando não tinha nada, tinha as rimas bem catadas e aparelhadas e tinha a chave de ouro, oh, a chave de ouro. Agora, os homens não metrificam porque não é moderno. Como o espírito moderno, de modo geral, está viajando por terra, num lombo de cágado, para o Brasil, os versos que a gente lê ou escuta não são nada de nada. Isso, em regra geral. Ah, o espírito moderno, meu caro entrevistador... Uma pergunta: o sr. poderia me esclarecer, com clareza e boa orientação, o que seria o espírito moderno?

Está assim patenteado o meu pensamento sobre o estado atual da literatura brasileira. Si não está patenteado é porque eu não sei fazê-lo claro para você ou para o leitor capaz de aguentar a xaropada inteira. O papel, portanto, é deixar o assunto neste pé, e ir ao segundo quesito. (O entrevistador pronuncia com voz segura e vagarosa o segundo quesito:

Que pensa do estado atual da literatura em Minas?

O entrevistado pensa durante cinco, talvez seis, minutos e depois responde com método e clareza:)

A literatura em Minas. O programa é a estagnação. Nada se faz e nada se cria, e palavra que não há atitude mais decente ou mais lógica, uma vez que o que se poderia produzir talvez nunca ultrapassasse o que já se produziu. É verdade que há alguns talentos moços, que acreditam e trabalham, versejam e sonham, sem segundas intenções. Mas esses moços não chegam para criar um estado de literatura, que se afinasse pelo diapasão deles. Uma verdade atual: na república federativa das letras brasileiras, o estado literário de Minas não existe. Si não é assim, é quasi assim, e essa questão do quasi deve ser posta de lado, quando a gente quer dar uma opinião franca, segura, alta, sobranceira, como a que estou dando neste momento um pouco solene, não tem dúvida. A minha opinião poderia ferir susceptibilidades, si houvesse literatos em nosso caro torrão, berço daqueles poetas magnânimos e cacetes da Inconfidência e de algumas poucas mentalidades radiosas, cumes no sistema orográfico bem chãozinho do

espírito nacional. Quem é que quer literatura em Minas? Eu não sou, você não é. Sou funcionário jornalista, estudante, leitor de almanaques, passageiro de bonde. Literato é que não, não. Antes de nós, houve outros espíritos que tentaram sacudir o ambiente. Calaram-se, hoje. Si não tem literatos, não pode haver literatura. Segunda e última verdade.

SUA OPINIÃO SOBRE O MOVIMENTO MODERNISTA...

(O entrevistado tem que pensar antes de responder. Pensa. Depois se lembra que a resposta à primeira questão bem que pode servir para agora também. Em todo o caso, resolve falar. E acaba entusiasmado com a própria falação.)

Existe em São Paulo, domiciliado à rua Lopes Chaves, 108, (consultar, sobre a residência, o segundo verso do poema “Acalanto do Seringueiro”, no livro de poemas “Flor do Jabotí”, existe em São Paulo um professor de música. Chama-se Mário de Andrade. Mas é poeta, escritor. Este nome, que não é desconhecido de ninguém, é um resumo admirável do movimento modernista, no que ele tem de mais verdadeiro, mais sincero, mais real. Na hora que a gente desanima, ele continua, cheio de fé, esperança, graça e ardor. Não hesita com uma embalagem de predestinado. Eu já tive admirações por várias figuras literaturas [sic] atuais, e acabei verificando que as minhas admirações eram deploráveis. Retrocedi, ou por outra, adiantei-me. Mas há outros dignos, Oswald de Andrade, Antonio de Alcantara Machado, os que estão aqui perto de mim, outros. Evito, porém, a entrevista gênero enumeração. Minha opinião é essa.

Qual a posição dos antigos valores no quadro literário atual?

Consultar, linhas atrás, a alusão ao sistema orográfico da literatura atual. Mario de Andrade, espírito essencialmente citável, fala no prefácio de “Paulicéia Desvairada” que ninguém pode livrar-se logo das crenças-avós que bebeu. Das crenças e das influências. A posição dos antigos valores só pode estar na influência benéfica. Ou na maléfica, infelizmente. Ninguém para, porque si parar acontece como na antiga alexandrina [sic]: morre. Como quem não espera. A gente recebe as influências, e elas se transformam, como numa fábrica, a massa se transforma em macarrão. O exemplo é chato, mas convincente. Antes, os homens comiam a massa. Depois inventaram o macarrão, coisa mais fina, gostosa, com a permissão do Duce. Nós fabricamos macarrão, isto é, os fabricantes são poucos e isolados.

Quanto a mim, enquanto os outros procuram uma certeza, eu permaneço na dúvida. Eu sou do golpe da inquietude espiritual, bem explorada, com amarga lucidez, como diz o outro. Portanto, estou mesmo atrasado. Aliás, estou mesmo atrasado: 19 horas e meia. E eu tenho que estar na redação às 19...

(“Na República federativa das letras brasileiras, o estado literário de Minas não existe – afirma-nos, categoricamente, o sr. João Alphonsus”. Entrev. Seção “A atualidade literária”. *DM*, 17/02/1929, p.1 e 3, ort. atual.)

Anexo H – artigo

Um contista

“O carroceiro examinou o bichinho curiosamente. O luar, que favorece os surtos de raposas e gambás nos galinheiros era esplêndido. Mas apenas tocou-o de leve com o pé, já simpatizado:

- Vai embora seu tratante!

O gambá foi indo tropegamente. Passou por baixo da tela e parou olhando para a lua. Se sentia imensamente feliz o bichinho e começou a cantarolar imbecilmente, como qualquer criatura humana:

- A lua como um balão balança!

A lua como um balão balança!

A lua como um bal...

E adormeceu de súbito debaixo de uma pitangueira”.

É assim que termina “Galinha cega”, o conto admirável do sr. João Alphonsus, a propódio [sic] do qual, ao lê-lo pela primeira vez, eu fizera a mim mesmo a pergunta: “- Será uma obra prima?” Depois vi que o sr. Prudente de Moraes Netto se refere a ele [sic] conto como tendo “beirado a obra prima”, achando-o “dos melhores da nossa literatura”. Não há dúvida, “Galinha cega” é um belo conto, é um conto raro. Um momento feliz de arte, em que o escritor revela uma dessas descobertas literárias que se veem pouco e da qual ele mesmo nem sempre é consciente. O segredo de beleza de “Galinha Cega” está em que, no fim, se percebe que o interesse não vem da heroína – a galinha – mas do carroceiro, pobre homem cheio de ternura para com os bichos. O leitor percebe no fim que o fato da galinha centralizar o interesse pressupõe a existência do homem, que paira sobre ela com a sua simpatia vivificadora e que, provavelmente, através desta é o autor das impressões e dos sentimentos que vimos atribuídos a ela. É a simpatia do carroceiro que humaniza os bichos e a prova disso é que eles são, de fato, *humanizados*. Através deles, é ele que vive, se revelando plenamente no momento da humanização do gambá.

*

O sentido dos contos do sr. João Alphonsus pode, em boa parte, ser procurado na circunstância dele ter o dom da simpatia que humaniza os animais, porque os seus maiores

contos são contos de bichos: “Galinha cega”, no livro do mesmo nome; “Sardanapalo”, na “Pesca da Baleia”; “Mansinho”, neste de agora, “Eis a noite!” (1).

O sr. João Alphonsus é um escritor curioso. Desigual: acentuadamente desigual. Em cada livro seu há um grande conto, um mau, outros bons, outros medíocres. Contos diferentes uns dos outros, além do mais. Longe da homogeneidade de “Belazarte” ou do “Urupês”.

Em todos eles porém, primeiro que tudo, o seu autor se revela um grande estilista. A sua língua, ainda amaneirada nos primeiros livros, vem adquirindo uma pureza e uma precisão que a tornam das melhores da nossa literatura moderna. A princípio notava-se nele o cunho marcado do sr. Mário de Andrade. Até na mania adverbizante, usada e abusada. Mais rapidamente, porém, que o escritor paulista, encontrou seu equilíbrio, porventura ligado às boas tradições mineiras de discreção [sic] estilística.

E esse escritor discreto e moderado, em que tudo indicava um cultor do assunto banal, um desses artistas que tiram do corriqueiro, do ramerrão, uma pequena obra prima, é antemineiramente um cultor do raro, do estranho, do fantástico mesmo. Nos seus contos abundam as situações esquisitas, as soluções inesperadas e bruscas – quando não viola as contingências físicas, fazendo falar os animais.

Os seus personagens vivem sempre naquele limite extremo, naquele gume perigoso e indefinível em que a mínima circunstância desencadeia os mais violentos acontecimentos ou as mais desvairadas possibilidades. Assim as situações literárias são posições perigosas de equilíbrio instável, em que um nada a mais pode provocar a ruptura de todo o sistema.

Aqui, é um enfasiado da vida que se mete debaixo de um trem, diante de mais um fracasso; é um desajustado que, consciente do vazio e do desajustamento dos outros, asfixia pelo gás uma pensão inteira. Além é uma trintona insatisfeita que se deixa quasi levar na vertigem de um desejo incontido, mas que lhe desvia bruscamente o curso; é um esquisitão, humanitário a seu modo, que delira e vê larvas de guerra na noite do seu lugarejo; é um bancário abúlico e medíocre que se atira de repente no abismo, para fugir às recriminações da mulher. Não há placidez nem anedotismo na aparente placidez estilística e no tom humorístico do sr. João Alphonsus. Antes drama.

Daí provavelmente, a sua maestria nos contos de animais – o animal sendo a possibilidade maior de estranho, pelo que tem de monstruosamente humano quando humanizado pela simpatia do artista. Monstruoso, evidentemente, num sentido psicológico e sobretudo estético acima do bem ou do mal que a palavra pode implicar. É o gambá de “Galinha Cega”, homúnculo extra-humano, espécie de super-malandro terno; o gato Sardanapalo, que empresta ao dono, por contágio, uma monstruosa qualidade felina; o burro Mansinho, o burro Estrelado,

que assume uma bondade e uma paciência mais evidentes na sua animalidade, graças ao contraste, que na humanidade do vigário.

*

No seu último livro, o estilo do sr. João Alphonsus aparece com todas as qualidades que mencionei e a sua capacidade de contista se mostra, como sempre, irregular.

Há um grande conto – “Mansinho”; há contos muito bons – “Eis a noite”; “Foguetes ao longe”; há um conto muito ruim – “A noite do Conselheiro”, banal e vulgar; há outros contos nem bons nem nulos; simplesmente esquisitos.

Essa esquisitice, que salva mesmo os contos sem elas maus do sr. João Alphonsus, é talvez o seu segredo como contista. Como artista, portanto, porque, dentro da ficção, o conto é porventura a obra literária por excelência, isto é, aquela que requer do escritor mais que o romance capacidade artística real. É um interesse mais estritamente literário.

No romance, cabe muita coisa: filosofia política, história. Cabem muitos alvos aliterários: doutrina, propaganda, apologia. De tal modo que o escritor pode ser um grande romancista sem ser um grande artista, o que acontece mais dificilmente em relação ao conto. Dentro das suas dimensões limitadas, da sua impessoalidade maior, da necessidade de reduzir tudo aos traços essenciais, de fazê-lo, em suma, um objeto de arte – só pode respirar bem um verdadeiro artista. Por isso é que toda a gente faz contos e é tão raro um bom contista. Em literatura, o conto é quasi sempre a pedra de toque para se reconhecer um artista, como o sr. João Alphonsus.

(1) – João Alphonsus – “Eis a noite” – Ilustração de Percy Denne – Livraria Martins Editora. São Paulo. 1943.

(Antonio Candido. “Um contista”. Notas de crítica literária. **Folha da Manhã**. São Paulo, dom. 19 set. 1943, p.9, ort. atual.)

A pesca da baleia (*)

JOÃO ALPHONSUS

(Especial para A REVISTA)

A sereia plangente soou. Resoou. Caras acres vieram ao tombadilho. E ao ruído monótono da machina, que o abalava da pôpa a prôa numa trepidação continua, o pequeno vapor costeiro ladeou cautelosamente filas de vassourinhas que surdiam das ondas á guisa de boias, enterradas nos bancos de areia. Depois começou a singrar o braço de mar, mais ligeiro na boa vontade da maré enchente. De ambos os lados, baixios extensos. Um conhecedor ciceroneava:

—O pharol do Pontal do Sul . . . A Barra que já foi cidade. Hoje nem povoado . . . O mar já lhe lambeu a maior parte das ruas. Lá estão dentro do mar os restos de uma igreja. Acolá, aquillo alvo, são os ossos de baleias pescadas . . .

—Pescam baleias por aqui?

—Pescaram. Ha muitos annos que não apparece nenhuma.

O logarejo tristonho, que a sanha do velho glutão verde lambia aos boccados, foi ficando atraz. Veio um trecho de praia despovoado e longo. Contrastando com o rasteiro do resto da vegetação, ou em claros de areia chocantes como calvicies, havia coqueiros, muitos coqueiros. A sereia soou de novo mais demoradamente. Chegavam. As caras acres se refaziam na certeza do fim do supplicio. A prôa embicou rapido prá ponte carcomida do modesto porto. Uma atracação demorada. Azafama trapalhona. Gritos. Pragas obscenas.

Josephino olhou. Acocoradas ao sol rijo, umas casinhas dorminhocas espiavam. Os telhados de zinco tremulos na canicula. Um cata-vento preguiçoso rodava gemia. Pela paysagem toda coqueiros. Muitos coqueiros. Sempre coqueiros . . . Seu tio, celibatario obeso e negociante de madeiras, approximou-se de braços abertos, um grande riso no carão tisonado.

*

Começaram os dias de pasmaceira melancolica. O tio morava em frente do braço de mar, cujas aguas subiam e desciam na maré incançavel. De raro em raro atracavam a velha ponte pequenos cargueiros. Lá ficavam alguns dias numa lufa-lufa de maritimos e estivadores. Chegavam pela estrada de ferro trens de carga trazendo tóros gigantescos ou saccas de café. De caféiros e florestas distantes. Era toda uma riqueza que passava praos porões dos navios, aproveitando o trabalho de alguns habitantes e diante da indiferença dos outros, que viviam de pesca, de indolencia. Toda uma riqueza que ia pra longe sem beneficiar o pobre

(*) Pra melhor comprehensão de alguns trechos consultar os filmes com lobos do mar e escumas de pesca. N. do auctor.

⁶⁷ Disponível em <https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/a-revista/> Acesso em: 13 maio 2023.

porto. Quando os cargueiros largavam, pejados até ao convés, tudo recahia numa suprema inercia, que os gemidos do catavento tornavam mais triste, mais intoleravel . . .

Elle desesperava. Era alli que viera curar-se do seu nojo da vida, de sua NAUSEA INFINITA . . . No emtanto !

Percorria os compartimentos da casa, nervosamente, ou ia deitar-se á sombra da mangueira que havia perto das ondas. Uma grande ancia de nirvanizar-se. De indentificar-se com a preguiça ambiente . . .

*

Queria agora ter contacto com os habiantes do logarejo estagnado. Diante da sangueira do poente—um poente longinquo no baixio da outra margem—ia largando um hiato esguio. Lento lento . . . No fundo da paysagem a mulher de preto agitava um lenço. Elle a olhava de longe. No crepusculo triste aquella saudade . . . Foi andando. A mulher foi-se definindo vulgarissima. O vestido preto desbotado manchado. Os tamancos de velludo preto sujo com bordados vermelhos. Mas o rosto moreno bonito.

—Tem muita saudade delle?

—Delle quem ?

—Do embarcadiço.

—Si «tienho» . . . Ora! depois delle vem outro . . .

Rodou agilmente num dos saltos dos tamancos. Enfrentou-o sorrindo os dentes claros em que havia bem no meio uma pequenina carie.

—Quem sabe si não será você ?

Affastou-se num riso. O corpo esguiu não ondulava esguiu e forte. De sobriedade masculina. A desenvoltura cynica não causara repulsa a Josephino. Alli não havia alma . . .

*

A noite cahia sempre maciamente depois do dia fornalha. De todos os lados o luceluzir silencioso dos vagalumes. Nenhum fremito de aza retardada no espaço. Percebia-se o esmaecer gradativo da luz. Algum ruido que se ouvisse era como uma ordem de silencio, mysteriosa e imperativa. De silencio fecundo. De bemfazejos esmorecimentos.

Irrompia nos mangues ephemerios da maré plena a orquestração dos sapos, que se calariam quando a maré baixasse. O sapo ferreiro batia o compasso em tantans continuos e cantantes. Noite a dentro, nevermoreescamente, uivos, urros, ladridos, mugidos, gemidos . . .

Oh! as noites infinitas do seu degredo voluntario . . . Insomnia. Abre a janella. O vento traz-lhe o cheiro da maresia e o marulho das ondas. Não pode dormir suffocação pelo calor. Alem do calor, ha *alguma coisa* que não deixa elle dormir. Ha pouco um rumor ergueu-lhe as palpebras. Rumor? Não. Coisa alguma escutara. Nada sentira materialmente. Tinha sido qualquer coisa indefinível que o fizera erguer-se repentinamente, como a um incubo medievo . . . A tenebrosa epoca dos incubos tão longe! Entretanto . . .

A' esquina o lampeão está palpebrando morrente. Nas outras esquinas, os outros já apagaram. Os sapos incansaveis nos mangues como num desespero. E o ruido rascante rouquenho do moinho enferrujado a

A REVISTA

31

cada lufada... Os habitantes dormem, indolentemente resignados. Está sò. Está consigo mesmo. Nasce-lhe no intimo a absurda certeza de que alguma coisa mysteriosa vae acontecer irremediavelmente...

Vivia as noites num estado horrivel. A estagnação infantilizava-lhe o espirito exausto. Voltavam temores dormidos das assombrações da meninice...

*

A's vezes a mulher cynica surgia. Ouvira que se chamara Maria Araçonga. Passava por elle cheirando aervas selvagens e sempre rindo a pequenina carie ..

*

Apesar de tudo, só desejava continuar vegetando alli mesmo. Mas numa casinha sua. Si não pudesse materializar-se como o tio, amigo das piadas de Boccage, Emilio de Menezes e Rodrigo Gesteira, mandaria vir os seus livros. Compraria outros. Pouco dinheiro lhe bastaria. Mas onde arranjar-o?

O veleiro Itan, chegando por uma clara madrugada, trouxe a insolita noticia de ter sido vista uma baleia aboiando fora da barra. Era um meio... O tio emprestou-lhe o dinheiro. Sentia-se agora outro, azafamado, quasi alegre, a contractar os homens. Iria com elles. Desejava apreciar de perto—*soffrer* o arrojo dos pescadores de sua baleia...

O tio procurou dissuadir-o. Explicou-lhe a maneira audazmente primitiva daquella pescaria excepcional. Cada qual por si, caso a baleieira adernasse. E si de braços com a morte, tentasse apegar-se a alguém, este se defenderia a soccos. Josephino respondeu num sorriso calado. Que lhe valia a vida?

*

A baleieira foi-lhe parecendo cada vez mais fragil emquanto o pequeno veleiro que a rebocara, retornava um pedaço de mar para lançar ferro á espera. A impressão de um crescente isolamento... O veleiro ficou-se no horizonte inquieto. Primeiro um ponto branco, pequeno, pequenissimo, que logo se desfez—a vela logo amainada. Depois um ponto escuro, menor ainda, minusculo, quasi invisivel.

Os remeiros fizeram alguns movimentos machinaes e morosos, como invadidos pela mesma preguiça que azeitava o mar. E abandonaram os remos inuteis ainda. Todos silenciavam pacientemente. Deixavam repousar os musculos pra melhor aprestal-os á hypertensão do imminente ar-rojo. Cabeceavam mollemente ao balanço olhando as vagas. De vez em quando, cançados da immobilidade, respiravam fundamente. Os corpos rijos buscavam novas posições repousadas. Embora affeitos á pesca, a empresa rarissima commovia-os. E os olhos permaneciam fixos, como si esperassem que a força unanime de um só olhar ancioso fizesse vir á tona o cetaceo.

Josephino porem impacientava-se. Começava a sentir o cheiro desagradavel dos corpos tão proximos, castigados pelo sol matutino, ja impiedoso. Poz-se tambem a olhar as ondas. A oscillação parecia-lhe marcar um escorrer viscoso de tempo, ao influxo de uma pendula gigantesca que se movesse na asonia submarina...

Os remos num rythmo heroico! João da Cruz o negro arpoador agigantando-se desmesuradamente na prôa meneou sobre o corpo de aço o arpão de aço... O esforço do lançamento diminuiu a arrancada... O negro teve o grito selvagem da victoria:

—ARPOADA!

O cabo armado ao arpão fugia na fenda feita na prôa rapido raspando rr fugindo fugindo até! O barco fragil arrastado numa esteira do sangue... Os ouvidos na vertigem do vento! A cada rabanada irritada de monstro os homens esvasiando o barco inundado! esvasiando como machinas! COMO MACHINAS!

*

—Corta o cabo! Corta!

Revoltava-se em vão contra o pavor immenso, incoercivel, estúpido... A coragem do mestre ironizou asperamente:

—Deixa de besteira, moço!

—Corta!

—A baleia *está no gato?*

Um outro homem decifrou com absurda tranquillidade:

—O sr. paga a baleia?

Sem resposta elle aniquilou-se no fundo encharcado. Porque aquella covardia? Podia morrer, morrer... E os seculos no vento!

*

—Vae encurtando o cabo... Ella não pode resistir muito tempo ainda. Prepara a lança, João da Cruz!

—Acho que é cedo. O bicho *está duro!*

Mas a onda repentina avolumando-se sobre! E o pavor infinito...

—Corta a corda pelo amor de Deus! Eu pago!

O mestre tirou a faquinha de bordo e golpeou o cabo reteso. Os olhos desapontados seguiram a ponta desaparecer...

Tinham sido arrastados durante horas pra longe sem rumo. Olharam praos lados. Horizontes movediços vasio já na tarde... Levantaram do fundo o pequeno mastro com a vela molhada. Encaixaram o mastro e abriram a vela, pra que o sol quasi horizontal a seccasse. E começaram a navegar vagarosamente, ao influxo do vento brando na vela pesadissima, numa incerteza. Onde estaria o veleiro?

*

Noite a dentro, os homens foram-se despindo. Tinham queimado tudo para chamar o veleiro. Queimavam agora as vestes. Espectralizavam-se gigantes e nós aos bruxoleios. O silencio do mar allucinadamente calmo ganhou-os. E elle ausente no fundo encharcado...

*

Só pela madrugada elles enxergaram a vela [branca do veleiro que navegava tambem incerto à procura.

*

O olhar do tio obeso teve um brilho de colera e amorteceu num desprezo. A mão rude botava o dinheiro na mesa. O preço da baleia... Vagarosamente. Com a lentidão de um supplicio chinez...

Lá fora a alma do logarejo estagnado escaucarava-se numa gargalhada homérica.

E a mesma noite sem remedio nos mesmos lampeões palpebrando no mesmo catavento gemendo...

*

Perambular na sombra seria melhor do que ficar no quarto enorme, cujas paredes dançavam ao clarão inquieto da lamparina. A sombra nirvanizadora... O lampeão da esquina extinguiu-se. Outros luceluzem agonicos. Os coqueiros crescendo nos relampagos que feerizavam os horizontes. O ceo sem estrellas...

Ia num S de resistencia contra o vento humido. O vento sul começara rijamente, annunciando borrascas na fulto mar. Era o vento que vinha da sua cidade longe. Que passara pelos alpendres das trepadeiras. Pelo pequeno jardim com rosas...

Seguia a estrada de ferro. Aquelles trilhos conduziam a outros formigamentos da mesma humanidade odiosa...

—Que diabol! Você não enxerga ?

Um relampago illuminou-os. A Araponga de preto gargalhou um sarcasmo. E na sua voz quebrada:

—Ah! E' você... Toda gente está-se rindo de você... E medrosos commigo ... nada!

.....
.....

Na tempestade desabada o trem [parava ESMIGALHADORA-MENTE...

De NAUSEA INFINITA - romance *manqué*

Caravellas (Bahia)—1922.

