

LEONARDO TADEU NOGUEIRA PALHARES

**Sangue, alegoria e estética na escrita de Luiz
Canabrava
(Uma leitura de *Sangue de Rosaura*)**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Março/2018**

LEONARDO TADEU NOGUEIRA PALHARES

**Sangue, alegoria e estética na escrita de Luiz
Canabrava
(Uma leitura de *Sangue de Rosaura*)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras — Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientadora: Dr^a Ivana Ferrante Rebello

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Março/2018**

Palhares, Leonardo Tadeu Nogueira.
P153s Sangue, alegoria e estética na escrita de Luiz Canabrava (uma leitura de *Sangue de Rosaura*) [manuscrito] / Leonardo Tadeu Nogueira Palhares. – Montes Claros, 2018.
131 f.

Bibliografia: f. 127-131.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2018.

Orientadora: Profa. Dra. Ivana Ferrante Rebello.

1. Literatura de Minas Gerais. 2. Canabrava, Luiz, 1926 - 2000. 3. *Sangue de Rosaura* – Leitura - Estudo. I. Rebello, Ivana Ferrante. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



Dissertação de Mestrado intitulada **Sangue, alegoria e estética na escrita de Luiz Canabrava (Uma leitura de *Sangue de Rosaura*)**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **Leonardo Tadeu Nogueira Palhares**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^ª. Dr.^ª. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – Orientadora (Unimontes)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva (Unimontes)

Prof. Dr. Evaldo Balbino da Silva (UFMG)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 23 de março de 2018.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — CAPES — e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais — FAPEMIG — ao financiarem, direta ou indiretamente, por dois anos este projeto de pesquisa e os trabalhos produzidos ao longo do mestrado;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros por acreditar neste projeto;

À professora Dr^a Ivana Ferrante Rebello por orientar os meus estudos de Literatura desde a graduação.

Aos professores Dr. Evaldo Balbino e Dr. Fábio Figueiredo Camargo por participarem, como representantes externos, da banca de defesa desta dissertação.

Aos professores Dr. Osmar Pereira Oliva e Dr^a Rita de Cássia Silva Dionísio por participarem, como representantes internos, da banca de defesa desta dissertação.

RESUMO

Esta pesquisa tem por escopo o estudo do livro *Sangue de Rosaura* (1954), de Luiz Canabrava, natural de Curvelo, Minas Gerais. A obra, oriunda da vitória de um concurso literário — o Prêmio Fábio Prado de 1953 — reúne dez contos, e é intitulada pelo nome de um deles, cuja narrativa também abre o livro. As narrativas que integram o livro abrangem, além de situações macabras e, por vezes insólitas, crianças em situação de solidão e medo, ambientes fechados e claustrofóbicos, bem como a constante presença do sangue como elemento comum entre os textos. A qualidade dos contos e a dramaticidade da escrita de Canabrava, que foi artista plástico, assim como as ilustrações, feitas pelo próprio autor, contribuíram para que a leitura da obra fosse aqui apresentada em sua materialidade, considerando a sua composição, o trabalho de capa, a seleção dos contos, cuja natureza, heterogênea, mantém um inegável veio condutor. Nesta leitura, identificamos o sangue como alegoria de um sentimento repulsivo e doloroso frente a uma Minas Gerais imersa em sombras e velhos costumes que reprime, por meio da tradição, os desejos das personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de Minas Gerais; Luiz Canabrava; *Sangue de Rosaura*.

ABSTRACT

The purpose of this research is to study the book *Sangue de Rosaura* (1954) (*Rosaura's Blood*), by Luiz Canabrava, author from the town of Curvelo, Minas Gerais. The book, which resulted from a literary contest won by the author — the 1953 Fábio Prado Prize—, comprises ten short stories and is titled after one of them, whose narrative also opens the book. The narratives that compose the book include, in addition to macabre and sometimes unusual situations, children in situations of solitude and fear, closed and claustrophobic environments, as well as the constant presence of blood as a common element among the texts. The quality of the stories and the dramatization of the writing of Canabrava, who was also a plastic artist, as well as the illustrations made by the author himself, contributed to the study of the work presented here in its materiality, considering its composition, cover design, the selection of the stories, whose nature, heterogeneous, maintain an undeniable rapport. In this study, we identify blood as an allegory of a repulsive and painful feeling evoked by a Minas Gerais immersed in shadows and old customs which represses, through tradition, the desires of the characters.

KEYWORDS: Literature of Minas Gerais; Luiz Canabrava; *Rosaura's Blood*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: UMA GÊNESE DA OBRA	11
1.1 — Antes de <i>Sangue de Rosaura</i> : publicações em periódicos	16
1.2 — As críticas de Reinaldo Dias e Nelson Werneck Sodré	35
CAPÍTULO II: NOS RASTROS DE UM ESCRITOR MINEIRO	43
2.1 — “Sangue de Rosaura”: consanguinidade.....	50
2.2 — Os meninos de Canabrava	61
2.3 — O silenciamento de Minas Gerais	75
CAPÍTULO III: MINAS GERAIS: ALEGORIA E SANGUE	90
3.1 — A ferida de Maria Bambá: o sangue na formação do mito	107
3.2 — "A Espera" Interminável da Afirmação Identitária.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
BIBLIOGRAFIA	127

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: fac-símile da publicação de “A Presença do Medo” na <i>Revista da Semana</i>	17
FIGURA 2: detalhe do fac-símile da publicação de “A Presença do Medo” na <i>Revista da Semana</i>	18
FIGURA 3: detalhe do fac-símile da publicação de “João Peba” no jornal <i>A Manhã</i>	20
FIGURA 4: detalhe do fac-símile da publicação de “João Peba” no jornal <i>A Manhã</i> . Destacamos aqui o comentário de Dinah Silveira de Queiroz referente a Luiz Canabrava, bem como a assinatura do autor ao final do texto.	20
FIGURA 5: detalhe do fac-símile da publicação de “Maria-Bambá” na seção <i>Jornal dos Novos</i> . Logo abaixo do título, vemos indicando: “conto e ilustração de Luiz Canabrava”.	22
FIGURA 6: detalhe da publicação de “Maria-Bambá” na seção <i>Jornal dos Novos</i> . Esta ilustração — do próprio Luiz Canabrava — aparece logo acima do título “Maria-Bambá”.	23
FIGURA 7: detalhe do fac-símile da publicação de “O Colecionador de Quinquilharias” na seção <i>Jornal dos Novos</i> . A ilustração também é de Luiz Canabrava.	25
FIGURA 8: detalhe do fac-símile da publicação de “Sangue de Rosaura” na seção <i>Jornal dos Novos</i> . A ilustração também é de Luiz Canabrava.	27
FIGURA 9: detalhe do fac-símile da publicação de “O Tesouro dos Inconfidentes” na <i>Revista da Semana</i> . A ilustração também é de Luiz Canabrava.	29
FIGURA 10: conto “A Viagem”, de Luiz Canabrava, publicado na <i>Revista da Semana</i> , com ilustração do autor.....	30
FIGURA 11: detalhe do fac-símile da publicação de “Vaga Saudade de Ouro Preto” no jornal <i>A Manhã</i>	31
FIGURA 12: dois detalhes do fac-símile da publicação de “A Tal Lucrecia” na <i>Revista da Semana</i> : à esquerda, temos uma ilustração do próprio Luiz Canabrava. À direita, o texto do conto.	32
FIGURA 13: detalhe do fac-símile da publicação de “No Silvestre” no jornal <i>A Manhã</i>	33

FIGURA 14: detalhe do fac-símile da publicação da “Crítica de Rodapé” de Reinado Dias sobre <i>Sangue de Rosaura</i>	36
FIGURA 15: detalhe do fac-símile da publicação do texto “Sinais de Derrota” de Nelson Werneck Sodré sobre <i>Sangue de Rosaura</i>	38
FIGURA 16: contracapa, lombada e capa de <i>Sangue de Rosaura</i>	46
FIGURA 17: ilustração referente ao conto “Sangue de Rosaura”, de Luiz Canabrava.	51
FIGURA 18: ilustração referente ao conto “O Menino”, de Luiz Canabrava.	62
FIGURA 19: ilustração referente ao conto “Noite”, de Luiz Canabrava.	69
FIGURA 20: ilustração referente ao conto “João Peba”, de Luiz Canabrava.	70
FIGURA 21: ilustração referente ao conto “O Buraco”, de Luiz Canabrava.	71
FIGURA 22: ilustração referente ao conto “Isaltina”, de Luiz Canabrava.	79
FIGURA 23: ilustração referente ao conto “O Colecionador de Quinquilharias”, de Luiz Canabrava.	83
FIGURA 24: ilustração referente ao conto “O Bruxo”, de Luiz Canabrava.	84
FIGURA 25: ilustração referente ao conto "Maria Bambá", de Luiz Canabrava.	109
FIGURA 26: ilustração referente ao conto "A Espera", de Luiz Canabrava.	118

INTRODUÇÃO

A literatura realizada por escritores de Minas Gerais, na década de 1950, certamente é farta em exemplos que marcaram a produção textual deste tempo no Brasil. Em 1956, o faraônico Guimarães Rosa nos surge com suas obras *Corpo de Baile* e *Grande Sertão*: veredas, livros monumentais não apenas em seu tamanho, como na repercussão que alcançaram, por ocasião de seu lançamento. No mesmo ano, o profícuo Fernando Sabino entregaria uma produção capital em sua carreira, *O Encontro Marcado*. Embora não tão reconhecido, Campos de Carvalho, cuja obra demanda maiores estudos, inquietara gente como Jorge Amado com seu *A Lua Vem da Ásia*, companheiro de data dos livros anteriores. No final da década, Lúcio Cardoso publica sua obra máxima, *Crônica da Casa Assassinada* (1959).

Com tantos livros importantes de escritores mineiros lançados neste período, pareceria até compreensível que *Sangue de Rosaura* (1954), de Luiz Canabrava (1926-2000), fosse esquecido. Contudo, a obra de estreia deste autor curvelano — da mesma cidade natal que Lúcio Cardoso — tem suas particularidades, que tornam incompreensíveis o seu esquecimento. Vencedor do Prêmio Fáblio Prado de 1953, o livro foi publicado pela José Olympio no ano seguinte. A premiação — que incluía Lygia Fagundes Telles no júri — bem como a edição realizada por uma grande editora tornam intrigantes o esquecimento de um livro com dez contos que pendem para o mórbido, alguns com elementos insólitos e todos revelando qualidades inegáveis em suas narrativas.

O que torna mais curioso o esquecimento de Luiz Carlos Olivé Canabrava — seu nome completo — é que a sua introdução na arte da escrita foi feita por Dinah Silveira de Queiroz, que publicaria no mesmo ano de *Sangue de Rosaura* talvez a sua obra mais conhecida, *A Muralha* — livro este que teria a ilustração da capa do próprio Canabrava, que já era um consagrado artista plástico e havia participado da elaboração de diversas capas de livros e discos. Nos anos anteriores à estreia do autor curvelano, Queiroz dera-lhe espaço em sua coluna “Café da Manhã”, no jornal *A Manhã*, para publicar crônicas e contos, além de escrever a primeira orelha do livro do mineiro, que foi dedicado a ela.

Um argumento que poderia explicar o esquecimento de Canabrava é que, após *Sangue de Rosaura*, suas publicações literárias ficaram esparsas. Somente quase dez

anos depois, em 1964, aparecia novamente em um livro, *A Cidade e as Ruas — Novelas Cariocas*, com uma novela intitulada “A Senhora Prisca”, junto com outros autores em histórias que se passam no Rio de Janeiro. Quatro anos depois publicaria livro próprio: *O Sexo Portátil* que, assim como a publicação anterior, passa-se no Rio de Janeiro, embora o personagem lembre seus momentos em uma cidade fictícia no interior de Minas Gerais. Neste livro, com maior fôlego, o autor de Curvelo nos apresenta um romance em que o ponto central são as relações sexuais do narrador — sobretudo, as homossexuais. E, no mesmo ano, com a mesma temática, participa com o conto “Aprendizado” no livro *Histórias do Amor Maldito*, seleção de Gasparino Damata e capa do próprio Canabrava. Em seu último registro literário conhecido, integra *O Amor com Olhos de Adeus*: antologia do conto gay brasileiro (1995), de José Carlos Honório, com a breve e inédita história “O Anjo da Avenida Atlântica”.

Além desta presença em livros, o mineiro ainda publicaria esparsos antes e um pouco depois de sua estreia. Embora com esta interessante produção escrita, sua carreira seria de destaque na pintura de telas e ilustrações.

São essas duas facetas — a de escritor e a de artista plástico — que nos chamaram a atenção para uma obra como *Sangue de Rosaura*: uma capa totalmente vermelha, em que constam escritas apenas o nome da obra, o tipo de texto que ela contém (contos), o nome o autor, o Prêmio Fábio Prado, e a editora. E, em seu interior, dez narrativas, cada uma acompanhada de ilustração do próprio Luiz Canabrava. Este conjunto nos orientou a ler o livro considerando os contos reunidos, (alguns já publicados em jornais, outros inéditos), os desenhos e até a feitura da capa vermelha (ou seria sangue?) que pareceu, desde o primeiro momento, orientar as linhas de interpretação e análise discutidas nesta pesquisa.

Assim, propusemos como primeiro capítulo desta dissertação — “Uma Gênese da Obra” — colocar em foco textos de jornais em que Luiz Canabrava publicou suas primeiras narrativas, evidenciando o trabalho de seleção e cortes operados pelo autor para compor seu primeiro livro. A intenção deste capítulo foi mostrar o processo de criação do autor, bem como refletir sobre a crítica de primeira hora.

No segundo capítulo, “Nos Rastros de um Escritor Mineiro”, analisamos algumas narrativas da coletânea, considerando o trabalho estético que estas apresentam, a leitura dos desenhos que as acompanham e a forma como a obra foi concebida. Neste capítulo,

buscamos entender as razões de o título do livro ser o primeiro conto, bem como discorremos sobre e como suas temáticas confirmavam a hipótese de que havia uma imagem comum, alinhavando a totalidade dos contos.

No terceiro capítulo, “Minas Gerais: alegoria e sangue”, consideramos o sangue (sugerido desde a capa e o título) como alegoria e que, como tal, assinalaria para as muitas representações sugeridas nos contos do livro: dor, morte, laços familiares (consanguinidade), raiva, libertação.

Os obstáculos para a pesquisa de uma obra nunca estudada e incompreensivelmente esquecida foram muitos. A inexistência de fontes e a precariedade de materiais para a pesquisa, no entanto, apenas fomentaram o desejo de estudar a obra de Luiz Canabrava. *Sangue de Rosaura* é um livro bem escrito, mas talvez tenha sido forte demais para a época. Nele, Canabrava insinua desejos e cenas que poderiam ter incomodado o leitor da década de 1950, no Brasil. O provável incômodo de ontem foi a fonte de maior interesse nesta leitura. Em *Sangue de Rosaura*, a escrita revela além das montanhas de Minas Gerais, puxando-nos para o interior dos seres, onde moram as angústias, as frustrações, a difícil arte de existir, em meio aos modelos sociais. Por meio de arte gráfica e da veemência de seu texto, Luiz Canabrava elabora uma obra importante para a sua literatura, e que pode justificar a suas incursões seguintes.

CAPÍTULO I

UMA GÊNESE DA OBRA

Publicado em 1954 pela Editora José Olympio, *Sangue de Rosaura* marca a estreia em livro do autor mineiro de Curvelo Luiz Carlos Olivé Canabrava. A obra, vitoriosa em um concurso literário — o Prêmio Fábio Prado de 1953 — reúne dez contos e é intitulada pelo nome de um deles, cuja narrativa também abre o livro. Contudo, constatamos que algumas narrativas que integram esta coletânea não são inéditas: uma vez que já haviam sido publicadas em jornais e revistas isoladamente, em datas diferentes, apresentando diferenças textuais entre a versão dos periódicos e as que integram o referido volume.

Através de uma pesquisa na seção de periódicos do site da Biblioteca Nacional, investigamos por meio da plataforma da Hemeroteca Digital Brasileira (<http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx>). Pesquisamos a partir da década de 1940 — quando Canabrava já se encontrava residente no Rio de Janeiro e começava a ganhar certa importância com suas produções artísticas. Como palavras de busca, utilizamos: “Luiz Canabrava”, “Luis Canabrava”, “Luiz Cannabrava”, “Luis Cannabrava” — as várias maneiras de como grafaram o nome do autor (ver nota de rodapé a seguir) — “Sangue de Rosaura” (título e conto da obra aqui em estudo) — “Maria Bambá”, “O Colecionador de Quinquilharias” e “João Peba” (contos com nomes mais específicos, fáceis de serem ligados com o autor e obra).

Percebe-se uma quantidade significativa de registros a respeito da produção de Luiz Canabrava¹. Entre as várias presenças do nome de Canabrava em jornais — tanto na década de 1940 quanto na de 1950 — é possível ver que apenas parte desse material seria consistente para colaborar com uma possível fortuna do material ficcional do autor, como os contos publicados por este que, mais tarde, viriam a compor *Sangue de Rosaura*.

Para entendermos o contexto de publicação de *Sangue de Rosaura*, propusemos analisar alguns antecedentes e fatos posteriores à sua publicação, como textos publicados por Luiz Canabrava antes do lançamento do livro, bem como as críticas que o livro recebera depois. Para tanto, realizamos uma pesquisa no site da Biblioteca Nacional buscando, em arquivos de jornais, registros ligados à obra de Canabrava e sua

¹ Por vezes, o nome de Luiz Canabrava é grafado de maneiras diferentes, como "Luis", ou "Cannabrava". Apesar disso, as fontes que checamos tratam-se da mesma pessoa. Mesmo que a reportagem coloque como autor "Luis Canabrava", "Luiz Cannabrava" ou "Luis Cannabrava", iremos registrar tanto no corpo deste texto quanto nas referências bibliográficas o nome verdadeiramente grafado do autor — com exceção nas situações, que advertiremos o deslize ortográfico com o advérbio latino [*sic*].

publicação. Este resgate perpassa por princípios os quais podemos ligar à chamada Crítica Genética, conforme explicaremos a seguir. Partimos do princípio de que, para compreender o livro como uma obra de arte, houve um processo de composição até chegar à versão final que temos em mãos. Segundo Cecília Almeida Salles, no livro *Crítica Genética: uma introdução*,

[o]s estudos genéticos nascem de uma constatação básica: o texto definitivo de uma obra, publicado ou publicável, é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por uma transformação progressiva. A obra surge a partir de um investimento de tempo, dedicação e disciplina por parte do escritor. A obra entregue ao público é precedida por um complexo processo feito de correções infinitas, pesquisas, esboços, planos... O efeito que essa obra causa em seu receptor tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta (SALLES, 1992, p. 17).

Dada esta interpretação, podemos entender que *Sangue de Rosaura* é uma obra cujos processos de criação estão bem declarados, pelo fato de que alguns de seus contos já tenham sido publicados em periódicos, embora não denotassem que fizessem parte de um projeto maior, como a publicação de um livro. Uma vez publicada, pressupomos que a obra de Canabrava deu outro sentido para tais narrativas e que, uma vez unidos dentro de um mesmo livro, sugerem outra ideia, um novo olhar para os textos que compõem a referida coletânea de contos.

Embora pareçam apontamentos simples, a Crítica Genética apresenta algumas indagações, conforme postula Almuth Grésillon no artigo “Alguns pontos sobre a história da crítica genética”, conforme se vê a seguir:

[c]om efeito, após um momento francamente conquistador, veio àquele em que se deve tomar posição no campo literário e mesmo em ciências humanas, tomar o tempo necessário para responder às questões levantadas; a título de exemplo: que extensão-limite fixar para a noção de gênese? Como tratar gêneses sem rasuras? Pode-se exportar nossos métodos para as gêneses não-verbais? Que pensar da contribuição das ciências cognitivas? (GRESILLON, 1991).

Um problema para entendermos o que serviu para a gênese de *Sangue de Rosaura* foi o de tentar identificar os processos adotados por Canabrava para chegar à versão final da obra, conforme sua publicação.

Uma resposta imediata poderia ser a de que os manuscritos originais teriam sido

digitados ou escritos à mão. No momento, porém, não lidamos com tal espécie de análise, pois o objetivo deste trabalho não pretende ser a Crítica Genética — embora não deixe de ser uma crítica textual — contudo utilizaremos parte desta disciplina para mostrar que houve uma elaboração de uma série de textos — os contos de Luiz Canabrava publicados isoladamente em periódicos — para posteriormente chegar à versão final da obra publicada — na qual a totalidade dos textos, organizados conjuntamente, pode levar o leitor a encontrar outro sentido, se considerarmos a organicidade da obra e o título que o conjunto de narrativas recebe — o que, afinal, imprimiria outros sentidos aos contos.

As “rasuras” dos textos que saíram do jornal quando foram para o livro (não se descartando, claro, qualquer outra possibilidade de intervenções e papéis não publicados nesse ínterim, antes ou depois) podem ressaltar este caráter de gênese, uma vez que, como veremos a seguir, alguns contos sofreram alterações, em relação ao que foi publicado nos periódicos, para comporem *Sangue de Rosaura*.

Uma leitura precipitada pode ainda refletir sobre a questão das gêneses não-verbais, uma vez que o livro de Canabrava apresenta uma ilustração do autor para cada conto que a narrativa apresenta. Assim, é possível conceber essa leitura como um exercício de resgate para entender o que a obra se tornou.

Para Philippe Willemart, no artigo “A crítica genética hoje”,

[a] primeira etapa de qualquer estudo genético com manuscritos — decifrar, datar, classificar e transcrever de um modo legível os textos — será dispensável. Nem precisará do estudo das filigranas, da análise da tinta e do papel para ajudar na datação das versões (WILLEMART, 2008).

Ressaltemos mais uma vez, contudo, que não propomos neste trabalho dedicarmos apenas a crítica genética, e sim observarmos a passagem dos textos de jornal para a publicação em livro. Acreditamos este esclarecimento necessário para verificar a composição da obra *Sangue de Rosaura*. Assim, relataremos apenas as publicações em jornal que tenham ligação com a referida obra.

Iniciamos fazendo um mapeamento dos antecedentes da publicação do livro, identificando quais contos de Canabrava entraram ou não, o que dá uma ideia de seleção e, por sua vez, propicia o entendimento da obra como algo seletivo. O processo de “datar” e “classificar”, adotado nesta pesquisa, permitiu-nos conceber a ideia de um

livro elaborado, não com textos colhidos a esmo, mas pensado.

Investigar documentos em busca do entendimento da criação de uma obra pode ser uma maneira de buscar uma percepção da referida obra no nível de sua elaboração e formação, levando-se em consideração quais foram os recursos utilizados pelo autor e qual a compreensão almejada acerca de sua obra. Segundo Wander Mello Miranda, em “Arquivos e Memória Cultural”,

[e]ntrar nesses arquivos é deparar-se com um universo e lembranças exteriorizadas, resíduo de um saber escritural em ritmo acelerado de apagamento; salvar esses arquivos é fazer do resíduo a ponte para a fixação, sob óptica comparatista, de um *corpus* que possa oferecer respostas mais convincentes à indagação do que é escrever entre nós. (MIRANDA in SOUZA e MIRANDA, 2003, p. 39).

A pensar nesta fala de Miranda, aliada ao presente estudo, discutiremos, inicialmente, cinco contos de *Sangue de Rosaura* que foram publicados anteriormente em jornais: “Noite” (que é publicado sob o nome “A Presença do Medo”), “João Peba”, “Maria Bambá”, “O Colecionador de Quinquilharias” e “Sangue de Rosaura”, todos estes publicados entre 1948 e 1952.

Na análise aqui proposta, destacaremos como tais contos foram publicados em jornais e como estão na obra *Sangue de Rosaura*. Discorreremos, também, acerca de alguns contos não publicados e sobre os possíveis motivos de eles não integrarem a obra. Sobre o livro, a versão definitiva, apresentaremos, com comentários, duas resenhas críticas publicadas também em jornais: a de Reinaldo Dias, em sua coluna “Crítica de Rodapé” no jornal *Última Hora*, do dia 20 de novembro de 1954, e a de Nelson Werneck Sodré, intitulada “Sinais de Derrota”, publicada no *Correio Paulistano* em 25 de dezembro de 1954. A leitura dos contos, nos dois suportes em que estes aparecem publicados, e da crítica de primeira hora sobre o livro de Luiz Canabrava, são importantes para o estudo proposto sobre o autor e a obra, na presente pesquisa. Iluminar o tempo de publicação e a repercussão; investigar acerca da recepção da crítica especializada e dos leitores; e estender os olhos para além da materialidade do texto: esses são caminhos que nos permitirão, consoante os objetivos estabelecidos neste estudo, resgatar o autor Luiz Canabrava e contribuir para a divulgação e a leitura de sua produção ficcional.

1.1 — ANTES DE *SANGUE DE ROSAURA*: PUBLICAÇÕES EM PERIÓDICOS

Dos cinco contos de *Sangue de Rosaura* que encontramos em jornais, “Noite” é o de data mais antiga; foi publicado na *Revista da Semana* com o nome “A Presença do Medo”, em 29 de maio de 1948. Em nota abaixo da página em que está a primeira parte do conto, consta que ele foi “Selecionado no Concurso da *Revista da Semana*”, com ilustração de A. Zaluar² e o nome de Canabrava é grafado como “Luis” ao invés de “Luiz” (cf. CANABRAVA, 1948c, p. 19). O conto continua em outra página, a dividir espaço ao meio com outra narrativa (cf. CANABRAVA, 1948c, p. 53). Na parte textual, pode-se verificar que, da leitura do texto de jornal para a versão publicada em livro, “A Presença do Medo” passou por diversas alterações para se chegar à forma que vemos em “Noite”.

² Provavelmente, Abelardo Zaluar (1924-1987), pintor, desenhista, gravador e professor de artes plásticas nascido em Niterói, Rio de Janeiro. Em uma breve pesquisa no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, nada há a respeito de sua produção artística. Por desempenhar trabalhos os quais Luiz Canabrava igualmente desenvolveu ao longo da vida, sugere-se, a partir desta colaboração nesta publicação, que ambos tiveram alguma relação. Contudo, não encontramos evidências de desdobramentos da relação entre os dois artistas além da publicação de “A Presença do Medo” pela *Revista da Semana*. Detalhes da carreira de Zaluar se encontram em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8645/zaluar>.



FIGURA 1: fac-símile da publicação de “A Presença do Medo” na *Revista da Semana*.

FONTE: CANABRAVA, Luiz. “A Presença do Medo”. IN: *Revista da Semana*. Nº 22. Rio de Janeiro, p. 19, 29 de maio de 1948c.

53

A presença do medo

(Cont. da pág. 18)

Clotilde não respondeu. Constança procurou abraçá-la e encontrou-se vazia. Tinha-se de uma frialdade de morte.

Abandonada, se retirou à Brasileira. Encontrou o rosto da irmã e voltou ao grito: Clotilde tinha morrido. Mas, seus olhos lhe pareceram muito brilhantes e brilhantes não flamejante, que Constança julgava apenas sem vida. Quis despertá-la, abanar-lhe o rosto. Como, porém, não lhe restava nenhuma força de vida, a não ser o olhar fitado no semi-espaldado do quarto, precipitou-se ao corredor.

O solvo amarelou nos seus cabelos. Ao entrar na sala, logo de súbito, desgrenhada e apavorada, não se reconheceu deserta e ociosa como o quarto. Brasileira estava sentada à mesa e o lampião, à frente, espalhava a claridade de uma luz verde e voluta, aumentando o que- tadoramento ao redor.

Constança correu para a antiga espreitada da cama, lá olhou-lhe alguns olhos, mas pouco hesitante. Brasileira passou por uma rápida transformação. Tornara-se de uma côr amarelada, escovou-se-lhe a face, cresceu-lhe o corpo muito, tinha as mãos descuradas e as unhas mortuárias. Sua pele apresentava consistência e reflexos de vidro.

— Brasileira, Brasileira, o que foi...
O rosto da irmã cresceu para ela. Com um movimento de olhos fita a volta-se para o canto de onde vinha o estranho silbo.

Constança logo reconheceu o pai. Estava de costas e par-tido não ter estado sua presença. Ela aproximou-se, estendeu os braços até a salvação daquele medonho pesadelo. O pai virou-se. Ela recouu assustada.

O pai não era o mesmo. Seu rosto parecia as antigas formas, e ao lugar da boca abria-se um buraco diforme e espouso, por onde saía a exalação estridente.

Constança quis fugir da medonha aparição e, ao voltar-se, encontrou com a mesma figura a mãe. Ela tinha os braços adubados. Sentiu a Mãdalenã acurrar-lhe o braço, ao mesmo tempo que uma desconhecida trevadoura percorria-lhe todo o corpo. As mãos da Mãdalenã giravam como as de Clotilde. Levantou os olhos e encontrou no rosto dela uma mesma anorria, magrão e postulenta, com vermes pastando na pedrêlia.

Procurou libertar-se daquele abraço, mas rodou-se-na ao fantasmagórico ligar-se do pai e de Brasileira. Apertaram-na num círculo distinto de costas geladas e gorgolejas, ficando-a lá, até que Clotilde chegou à sala.

A irmã tirou do olhar aquela mesma expressão dura e fixa. Morria-se em silêncio. Ao vê-la apressando-se do grupo, Constança gritou-lhe com as forças de que pôde dispor:

— Tilde, Tilde, você está morta! Volta para a leito! Clotilde arrouba do grupo e murmurou:
— É a noite, Constança!
D. Madalena e Brasileira repetiram em sêco:

— É a noite, Constança!
O pai continuava silencioso. Constança sentiu apertá-la e seu bálho de carne desconhecida.

— A noite para você é um demônio a vôto de Clotilde, Constança! — exclamou Clotilde. — Você a fez morrer, porque estava nas mãos mil trevas infantis e a pedrêlia de mil aparções que não conhece. Veja, Constança, a sua noite é horrível. Há uma gritos lancinantes e vintadas de inferno que criou. Você e primeira da noite. Há as que a pedem sempre como sendo de identificação, por mala negra que seja. Isto depois de cada um de nós. Você a fez morrer, crentes a erro de côcoos e a alices de estruturas antrópicas involutas e vultos seri- leres de almas pesadas. Agora seu corpo e sua alma per- tencem a ela.

Quilômetros de sono e refrão das ruínas do d. Madalena e Brasileira, repetindo as gélidas palavras de Clotilde.

Constança sentiu cinco pernas de aço apertarem-lhe a garganta e o pai parecia sufocá-la. De rosto de mármore e boca e passaram-lhe na cabeça e entraram-lhe na boca.

O médico levou três olhos. Constança sentiu assu- tado arrefecer e longo silbo do pai e, medo desolador, viu as quatro horrendas figuras desaparecerem aos seus pés num amontoado de membros desgarrados e apodre- cidos. Afetada, procurou a porta e não pôde ir.

A ventania passou a brava consigo ao ruído de chuva. O céu estava claro, de um azul translúcido.

Constança pensou em que a noite estava por termi- nar. Não tardaria a amanhecer. Vagrou através da plantação de milho e ganhou a estrada. Deixou-a a gar- ganta e não conseguiu livrar-se dos germes que lhe pas- savam no rosto e entravam-lhe na boca.

Com as pernas que lhe restavam foi até ao riacho e banhou a testa. Depois, caiu de costas na terra fútil.

Clotilde acordou com a claridade da manhã. Levan- tou-se e olhou a cama de Constança. Estava vazia. Pro- curou-lhe ter cuidado algum rasto à noite. Na certa ti- nha sido a irmã, chamando-a. Aproximou-se por não ter se acordado, e dirigiu-se à mãe. D. Madalena servia café ao pai.

— Constança já levantou?
— Já, não sei.

— Onda onde está para ajudá-la a fazer um doce de leite.
Clotilde foi ao quintal e gritou a irmã. Como não obtivesse resposta, foi à cozinha e perguntou a Brasileira:
— Você viu Constança, não Brasileira?
— Não vi, não, não. Um gente, pois ela tinha já se levantou?
D. Madalena aborrecera-se.
— Como irá ser a noite!
Eram oito horas da manhã quando, já apertadas e amontoadas, receberam notícias de Constança. Chico Tilda, ressonar nas vizinhanças, ela por olegato e alarido. Encontrou-se reunidos na sala.

— D. Madalena, aconteceu alguma coisa com a sua filha há cada um beito do riacho — disse ela com a voz en- trechada pela respiração desconhecida.
O pai, d. Madalena, Clotilde e Brasileira encontraram-



FIGURA 2: detalhe do fac-símile da publicação de “A Presença do Medo” na *Revista da Semana*. FONTE: CANABRAVA, Luiz. “A Presença do Medo”. IN: *Revista da Semana*. Nº 22. Rio de Janeiro, p. 53, 29 de maio de 1948c.

Inicialmente, destacamos diferenças entre as duas versões: em “A Presença do Medo”, há um início com quatro parágrafos, com os dois primeiros mais longos, enquanto que o “Noite”, de *Sangue de Rosaura*, apresenta vários parágrafos com trechos mais curtos (cf. CANABRAVA, 1954, p. 37). Percebemos, então, o ato de cortar aplicado ao escritor, um processo que denota uma percepção para a publicação no jornal e outra para o livro. Outro exemplo é que a trinca de asteriscos que vemos separar a “seção do sonho” de Constança no livro (cf. CANABRAVA, 1954, p. 39 e 43) não consta na “versão” do jornal.

Na narrativa, Constança quer a lamparina acesa na hora de dormir, mas a irmã primogênita, Clotilde, não deixa. A caçula acorda na madrugada, e vê que Tilde não se mexe. A pequena conta para Brasileira, a empregada, cuja aparência é mórbida. Esta diz que Clotilde morreu. Tilde se levanta. A irmã reproduz a fala da serviçal. É retrucada: diz que é Constança que morreu. Em seguida o pai sufoca Clotilde, mas ela escapa e

foge, até cair em frente ao riacho. No dia seguinte, não encontram Constança em casa. Porém, acham-na morta à beira do rio, com marcas negras de mão no pescoço.

A “seção do sonho” referida parte do momento em que Constança acorda na madrugada até o momento em que ela cai no riacho. Em diante, segue o acordar de Clotilde, que não encontra a irmã. Na publicação em jornal, podemos perceber que a narrativa segue sem uma divisão mais destacada do texto, apenas com novos parágrafos entre as partes. Já no livro, há o demarcar do clímax com essas situações insólitas por meio de uma trinca de asteriscos a dividir o texto durante o narrar destas situações. Podemos interpretar que a narrativa do livro, com as suas partes definidas, delimita os seus momentos para tornar claro ao leitor o que é o insólito do texto e o que não é; que o momento separado se trata de algo que é além do que vemos no começo e no fim, ou seja, algo que não condiz com a coerência textual das partes inicial e final.

Ressalte-se que o livro possui uma ilustração do próprio Canabrava para cada conto. Assim, no livro, o autor dispensará a ilustração de outro, conforme fora publicado originalmente na revista, preferindo assinar as ilustrações para suas narrativas. Canabrava, portanto, atribui um caráter mais autoral, impõe sua presença não só no texto, como também na ilustração de sua obra de estreia. Logo, elimina-se a ilustração do outro e emprega-se algo pessoal, o escritor elabora um objeto que seja único, de sua própria autoria.

Outro conto lançado primeiro em jornal e depois inserido em *Sangue de Rosaura* é “João Peba”. Foi publicado no ano seguinte ao “A Presença do Medo”, em 10 de outubro, no jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro. A diagramação do periódico o insere no espaço “Café da Manhã”, destinado às crônicas de Dinah Silveira de Queiroz, com a nota da escritora logo após o conto de Canabrava:

[d]evem os leitores a viva imagem aqui apresentada a um dos bons colaboradores do “Café da Manhã”, que publica hoje o seu segundo trabalho. Embora não esteja rigidamente enquadrado nos moldes da crônica foi ele selecionado pelo seu indiscutível poder narrativo. Ao amigo Luiz Canabrava os cumprimentos da cronista. (QUEIROZ in CANABRAVA, 1949c, p. 4).³

³ Neste artigo, todas as transcrições feitas a partir dos periódicos da época e do livro *Sangue de Rosaura* serão adequadas conforme as regras do Novo Acordo Ortográfico (1990). À época tínhamos normas como a acentuação com circunflexo da palavra “ele”, por exemplo.



FIGURA 3: detalhe do fac-símile da publicação de “João Peba” no jornal *A Manhã*. FONTE: CANABRAVA, Luiz. “João Peba”. IN: *A Manhã*. Rio de Janeiro, p. 4, 10 de outubro de 1949c.

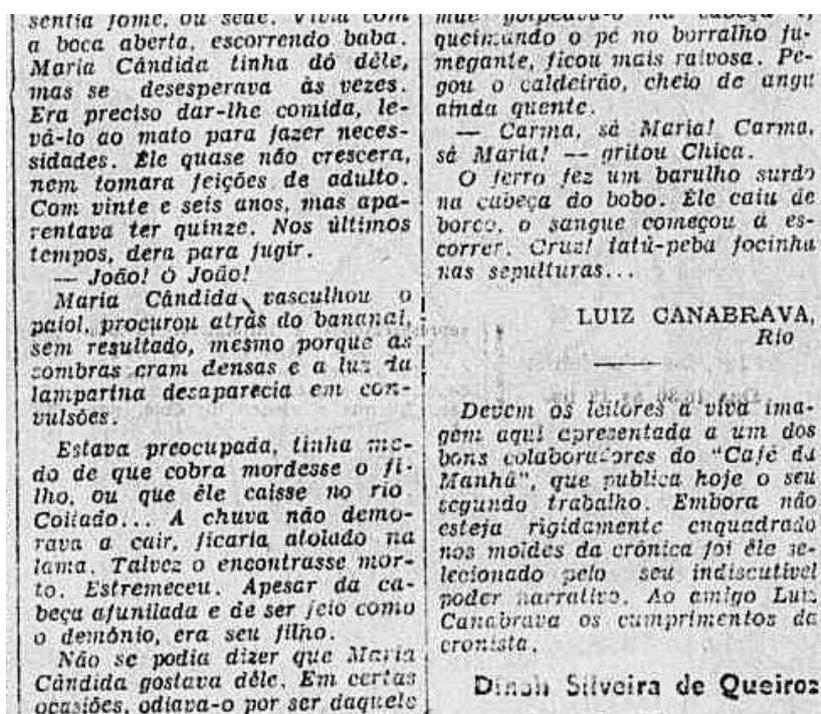


FIGURA 4: detalhe do fac-símile da publicação de “João Peba” no jornal *A Manhã*. Destacamos aqui o comentário de Dinah Silveira de Queiroz referente a Luiz Canabrava, bem como a assinatura do autor ao final do texto. FONTE: CANABRAVA, Luiz. “João Peba”. IN: *A Manhã*. Rio de Janeiro, p. 4, 10 de outubro de 1949c.

A fala de Dinah Silveira de Queiroz soa como acolhedora ante a um protegido artístico. O “primeiro trabalho” a que ela se refere é “Vaga Saudade de Ouro Preto”, publicado em 29 de junho de 1949, sobre o qual iremos discorrer mais à frente. Ressalta-se também que, diferentemente do conto anterior, o texto aqui não é acompanhado de uma ilustração, o que veremos ser comum em textos a seguir e mesmo em histórias que futuramente vão compor a obra *Sangue de Rosaura*.

Podemos ver que, embora publicado em uma seção de crônicas, Dinah Silveira de Queiroz argumenta em favor do “poder narrativo” do texto de Canabrava para merecer ser publicado naquela seção. Assim, “João Peba” “sai” do jornal como um texto de calibre ficcional “indiscutível” para o livro como um conto: a narrativa é a mesma, porém o gênero é convencionado conforme a ocasião em que é publicado.

Esta solução, contudo, não é um mero desvirtuar do gênero proposto para uma coluna de jornal: é uma forma de apadrinhamento literário que dá margem ao espaço em que Luiz Canabrava teria nesse período, com diversas publicações até chegar à forma de publicação de um livro.

Em termos de grafia, podemos perceber que há certa fidelidade no texto presente no jornal em relação ao que foi publicado em livro. No conto “João Peba” publicado em livro, por exemplo, o trecho final “Cruz! tatu-peba focinha nas sepulturas...” (CANABRAVA, 1954, p. 89) apresenta a palavra “cruz” escrita no singular, enquanto que em uma publicação posterior, no jornal *O Dia*, de 31 de julho de 1960, consta no plural, “cruzes” (cf. CANABRAVA, 1960, p. 9), assim como consta na versão publicada no livro *O Conto Trágico*, obra esta organizada por Jeronymo Monteiro (cf. CANABRAVA in MONTEIRO, 1960, p. 216), ambas as versões publicadas em torno de seis anos após o lançamento de *Sangue de Rosaura*. A alteração que encontramos no livro de Monteiro, por exemplo, poderia nos fazer supor que o organizador teria se valido dos arquivos de jornal, e não do livro, para a seletiva de sua obra. Destas quatro versões, apenas a do livro *Sangue de Rosaura* apresenta uma ilustração, a ressaltar o caráter especial de a obra literária conter dez contos e, para cada um destes, uma ilustração.

Ainda no mesmo mês de outubro, no dia 30, Luiz Canabrava publica no mesmo jornal *A Manhã*, mas desta vez na seção *Jornal dos Novos*, “Maria-Bambá”. O conto é publicado com texto e ilustração do próprio Canabrava, cuja figura encontra-se no



FIGURA 6: detalhe da publicação de “Maria-Bambá” na seção *Jornal dos Novos*. Esta ilustração — do próprio Luiz Canabrava — aparece logo acima do título “Maria-Bambá”.
 FONTE: CANABRAVA, Luiz. “Maria-Bambá”. IN: *Jornal dos Novos*. Rio de Janeiro, p. 1, 30 de outubro de 1949b.

Uma diferença é o título: está grafado como “Maria-Bambá”, com hífen, embora nesta publicação, dentro do conto, a criatura é referida sempre sem este sinal diacrítico. O trecho “Depois de alguns minutos de aturdimento e pavor, d. Emília conseguiu, com um “pelo sinal”, vencer o desfalecimento que a dominava e correu”⁴ (CANABRAVA, 1954, p. 26), publicado no livro *Sangue de Rosaura*, tem como análogo a seguinte passagem na publicação em jornal: “D. Emília conseguiu, com um “pelo sinal”, vencer o desfalecimento que se apoderava do seu corpo. Correu, cambaleando” (CANABRAVA, 1949b, p. 1). O conto no jornal é também acompanhado por uma ilustração de Canabrava, porém a que consta no livro é um desenho totalmente diferente (cf. CANABRAVA, 1954, p. 23). Assim, podemos ver que se trata de dois textos diferentes, ou dois momentos criativos diferenciados, e que a revisão do autor do jornal

⁴ Este trecho — bem como a versão do conto que foi publicado em *Sangue de Rosaura* — apresenta-se da mesma forma na antologia *O Conto Fantástico*, organizada por Jeronymo Monteiro, porém apenas a desenvolver o “d. Emília” para “dona Emília” (cf. CANABRAVA in MONTEIRO, 1959, p. 234).

para o livro afeta, inclusive, as ilustrações de próprio punho de Canabrava.

O conto Maria Bambá também foi selecionado por Jerônimo Monteiro, entre narrativas de Machado de Assis (“Um Esqueleto”), Afonso Arinos (“Assombramento”), Álvares de Azevedo (“Solfieri”), Graciliano Ramos (“Paulo”), Lima Barreto (“Sua Excelência”), Inglês de Souza (“O Baile do Judeu”), entre outros, no livro intitulado *O Conto Fantástico*, publicado pela Civilização Brasileira, em 1959. O fato evidencia que o nome de Luiz Canabrava circulava entre os escritores mais conhecidos do Brasil, merecendo lugar numa antologia publicada por editora conhecida. Tal constatação, evidenciada algumas vezes ao longo deste trabalho de pesquisa, justifica a necessidade de os estudiosos investigarem por que alguns nomes da literatura brasileira gozaram de relativo prestígio em sua época e, depois, caíram em esquecimento, como parece ser o caso deste autor mineiro.

Pelo mesmo *Jornal dos Novos*, mas no ano de 1950, Canabrava publicaria “O Colecionador de Quinquilharias”, em 24 de setembro. O conto aparece na primeira página do suplemento, com uma ilustração do próprio Canabrava na parte inferior central (cf. CANABRAVA, 1950, p. 1). Em relação a este conto, se compararmos com a versão que está presente em *Sangue de Rosaura*, nós verificamos que há um acréscimo no que tange ao final da história: no livro existe um complemento que adiciona um novo desenrolar e desenlace para a narrativa em questão.

O COLECIONADOR DE QUINQUILHARIAS

Conto de LUIZ CANABRAVA

mento, esta Lúcia que combina tão bem com o mês de abril, com estes dias calmos, com este na penumbra que se estende além da varanda.

Os mesmos barulhos: os sapos e os grilos.

("Faz cinco anos que ele se foi. Nunca pensei que ele pudesse voltar. No entanto, chegará daqui a pouco.")

O assoalho velho ringe, porque suas botas pisam com força, e vão e vêm.

esquecimento, este abandono, este desleixo que te estou recelando. O poema termina com uma evocação à constância, um desejo de permanência no meio-termo:

"Não deixem a aurora suceder [à noite, não deixem o dia absorver a [aurora."

• Não tenhas receios, que este momento de transporte não irá prejudicar o teu testamento, o testamento de resignação que Amado Nervo já fez para ti:

Muy cerca de mi ocaso, yo te [bendigo vida, porque nunca me diste ni esperanza fallida ni trabajos injustos, ni pena [inmerecida;

Um dos mais belos poemas de resignação. Comove muito sempre. Mas nunca me convenceu de que

"yo fui el arquitecto de mi [propio destino".
Conclui na 2.ª pág.)

fraquinha da lamparina que Lavinia acendeu.

("Lavinia do buço cerrado, da cara pastosa, dos olhos de doida. Estará preparando-lhe o jantar.")

De novo na varanda, com mais um cigarro e os olhos nas sombras que se adensaram. As colinas se perderam, o arvoredo tornou-se um borrão contra o azul-cinza. Faz calor.

("É proibido poluir as águas do riacho, deixar-me na corrente fresca e nas sombras tranquilas. Jamais poderei adaridar os doces animais de penagem macia, nem brincar com os insetos. Ele chegará daqui a pouco.")

Treine na angústia, fluído eletrizado a envolvê-lo.

("Preciso controlar-me, esconder-me no mato, rumar para a vila. Com o sol, tudo é mais fácil, o trem para o Rio parte às seis da manhã. Antes que seja tarde, antes que ele chegue.")

Resolvido, corre para o quarto, à procura da arca bordada com tachas de cobre, onde guarda as coisas.

Abre-a sôfregamente. Num relance, sua angústia e seu medo se dissipam, à vista dos pequenos objetos que faiscam de baixo da luz do lampejo.

Senta-se no chão, fascinado, e começa a tirar, um a um, carinhosamente, os animais de louça, as cartas amareladas, a corrente de prata, as flores de massa de pão, as molas em espirais, os estêletes, a rã embalsamada, as lâminas, os ovos de passaros, a casinha de João de Barro, a pétala ainda fresca, o bróto entumescido, tudo.

Desde muito tempo, desde

amigos mortos. Fôra tão perfeito o beijo na boca da Conceição, ferida na cachoeira, o sangue ainda quente nos seus lábios abertos. Seu vestido era belo, colado na carne firme, e nele mesmo era mais belo o rorejar do suor na testa e o cabelo se agitando na brisa.

Depois, foi Frederico, morto aos seus pés, sujo de terra, tão calmo e tão criança, que só pôde mesmo abaixar-se com um apêto na garganta e ficar, por muito tempo, abraçado a ele, com o rosto apertado no seu rosto inerte.

A primeira emoção do trem-de-ferro, o chiado da máquina scitando fumaça, o apito, os olhos desconhecidos, as pernas, os braços. A descoberta de estranhos mundos dentro de Lavinia, o rancor ao pai, suas entranhas... E o irmão. Desde pequeno, desde aquela noite.

José se volta, assustado. Lavinia observa-o da porta, com seus olhos parados e o buço amargo. Sem um ruído, nem um movimento.

Recorda-se de que é preciso fugir. Partir para longe, usar navalha para cortar o punho, tomar formicida, ou explodir a cabeça com um tiro na boca. Qualquer coisa será preferível, ali sente o coração aos saltos e uma sombra jamais localizada prestes a esmagá-lo.

— A porteira bateu — diz Lavinia — devem ser eles.

Acompanha-a à varanda, atarantado e trêmulo.

Lá de baixo, da escuridão, vêm as batidas dos cascos dos cavalos na terra dura. Os sapos, os grilos e umas vozes.

Seus olhos se incendiam. O irmão está chegando.



FIGURA 7: detalhe do fac-símile da publicação de "O Colecionador de Quinquilharias" na seção *Jornal dos Novos*. A ilustração também é de Luiz Canabrava.

FONTE: CANABRAVA, Luiz. "O Colecionador de Quinquilharias". IN: *Jornal dos Novos*. Rio de Janeiro, p. 1, 24 de setembro de 1950.

No texto do jornal os trechos que correspondem aos pensamentos da personagem José são demarcados entre parênteses junto às aspas, enquanto que no livro os parênteses são eliminados. Trechos como “Hoje à noite — pensa José — no trem das oito. Nosso pai estará esperando-o na estação, com os cavalos, para trazê-lo de volta.” (CANABRAVA, 1950, p.1), estão também presentes no livro, porém sem a referida pontuação. Tal qual “Maria Bambá”, este conto no jornal apresenta uma ilustração diferente da que está em livro, embora sejam similares no que tangem a figura de um homem segurando um baú (cf. CANABRAVA, 1954, p. 47).

Dos cinco contos de *Sangue de Rosaura* que encontramos em periódicos, há o conto-título da obra em questão: “Sangue de Rosaura” foi publicado no jornal *Letras e Artes*, no dia 23 de novembro de 1952. Foi dedicada uma página inteira para o texto e para a ilustração realizada pelo próprio autor (cf. CANABRAVA, 1952, p. 4). O conto foi editado em cinco colunas, quase que totalmente preenchidas pelo texto, além da ilustração que se posiciona no centro da página, a qual retrata a cena em que o personagem Adão encontra a tia Rosaura caída, já morta.

ELE estava encostado na cama, de olhos abertos, escutando os sussurros de Rosaura, que ria à toa. Era madrugada, ela saía bem cedo, sem amarra de chinelos de vestir, e não se lembrava de voltar ao quarto.

Rosaura levantou-se, perguntando ao fogareiro, Ousado o fígado da abacaxi e do piro, veio o ruído da chave na fechadura. Por economia, Rosaura não acordou a luz, agia na semi-obscuridade. Bateu o portão da entrada, vieram os passos de Rosaura na passarela, pequenas, cadenciadas, lá se foi de braços cruzados, encostado, segurando o terço debaixo do paletó surrado, o nariz vermelho, tiritando de frio.

"Devo dar-lhe uma medalhinha no pescoço -- pensa Adão. -- E' tão megalô, hei de decoregar-lhe a cabeça e espô-la na vitrina da 'Casa Materna', embolada em papel impermeável e com as quadras da Estrela em volta".

Agil-se debaixo do cobertor, toca a perna, sorri.

"Depois, será preciso extrair-lhe o sangue do corpo, e repô-lo em recipientes de prata, que serão colocados, cuidadosamente, um por um, em várias estantes, para iluminar os cochonões. Não deverá esquecer-se de avisar, escrito em letra bem escrita: 'SANGUE DE ROSAURA'".

Adão fecha os olhos e lembra-se doentes de raiva. Seu único motivo é que Rosaura não quer saber das mentiras chinesas, possuidoras de plúmbio nas crebelas sagas e perdas nas pernas. Mas essa raiva não é recente, vem de tempo em que Adão era menino, raiva que era também de Josefina e de Irene, milto mais de Rosaura, que gostava dele.

Ele tinha seis anos e ficara muito magrinho. Quando a mãe, metida de pensamento no casóbre em que o criara; depois o pai, o irmão de Rosaura, Modestino, que nunca se casara, mas que o levou. Recordando, sobretudo natural de Rosaura, Irene e Josefina, as solidões.

Já naquela época, no terra molhado estavam com a ideia de associar a si os quatro filhos, ricos e audaciosamente enfiados. Era o restolho de uma família grande que, por sua vez, se dividia em quatro.

SANGUE DE ROSAURA

Conto de LUIZ CANABRAVA

avendo das pernas e de todos os males do mundo.

Rosaura tinha medo de Adão. De vez em quando fugia aos dias de chuva, das leves brisas que sopravam no jardim das lundões; dos bois que, de vez em quando pastavam nas ruas; das alturas penadas, dos homens, sim dos homens!

Se Emanuel da venda era ruim logo cobera. Bem, fazia fumo, batia na mulher. Bem, tinha de Estelina, rapaz desovado, o juiz de Direito, o apático, Joca do apague, Domingos do Pelicano... Não tinha a mão na fuga por nenhum deles. De homem, só o padre José das Indústrias, das

Raimundinho que, naquele momento, o esperava na cozinha para desforrar. Josefina repetia que nunca existira um menino encapado como ele; Rosaura levantou os braços para o céu e disse -- Cielado! -- Trançou-se com ele no quarto, passou-lhe água oxigenada no lábio inchado, mimou-o, disse que Raimundinho era covarde e ele, o bozo, em vez de ir à cozinha, acreditou.

Quando fez dezesseis anos e terminou o curso secundário, descobriu que a única salvação possível para este mundo era que a humanidade inteira tivesse complica de inferioridade, e achou-se nas barras da sala

pensou que Adão estivesse brincando e, como não gostasse de rapados a respeito de dinheiro, recusou-se a voltar a sala.

-- Deixa de ideias idiotas, Adãozinho! Esse menino às vezes parece bobo...

Excitado com o início do assunto que há muito acalentava, ele insistiu:

-- Não estou brincando, mãe, Rosaura. Não o encheriamos de gente...

-- Para, Adãozinho, você está maluco? Para que uma coisa desses?

-- Em cada porto, distribuíamos um barde de gente, até que ficassem bem satisfeitos depois de provarem a evolução de todo. O mar... Eu nunca



Ilustração de LUIZ CANABRAVA

de seu dinheiro se é que ele ainda tenha salvação, não vejo.

Ela jamais veria, tinha a percepção curta e ele, pela primeira vez, pensou: "Rosaura precisa morrer".

Não importavam as vantagens ou a justiça da morte de Rosaura. Nem o testamento que ela fizera. Essencial era descobrir a maneira ideal de liquidá-la. E foi o que o propôs durante dois anos.

Vidro molde na canja dos domingos, pulada na cabeça à meia-noite, lero na boca, tudo isto ele imaginou nos mínimos detalhes, pôdo atrás de pilão, perfeitamente imitável, pôdo ele sempre estava em dúvida a respeito de si mesmo.

Os meninos chineses mantinham suas chusgas e Adão terminou, enfadado, após o decaimento de distribuir os membros de Rosaura morta.

Deve ser sete horas, pois se se vier na cama, ele emerge lá nas pernas.

Biologia, vida inútil, é melhor levantar-se a despeito do frio e escutar Rosaura, de volta da escola, mostrando-lhe a necessidade de mais um pavão contra as correntes do vento. Dizer "amém". Ele sempre diz "amém", antes qualquer ter convicções seguras em não sentir pulso, e a respeito das vantagens de matar vício, conditronada para o bem de todos. Mas não tem, nem mesmo a respeito da própria morte. Não tem, e se levanta, insatisfeito, com um amargo na boca.

Josefina lhe serve o café.

-- Deus me livre do trabalho danado que este menino dá à gente -- ela remunga nas destinadas posturas.

Acorda tarde, não tem horário para nada, mas também tudo é culpa da Rosaura. Eu e Irene...

Adão perde-a de vista e a garrafa idêntica também e sai para o sol. Benta-se na beira do caudiro de couves e fica se esquentando.

O sol seria bom, se Adão não tivesse pensamentos. Mas não, há sempre uma ideia latente. Adão disse, ele não tem nenhuma miséria convicção, nenhuma coragem, por culpa de Rosaura.

O portãozinho da frente bate. E a lá voltando da missa.

FIGURA 8: detalhe do fac-símile da publicação de "Sangue de Rosaura" na seção *Jornal dos Novos*. A ilustração também é de Luiz Canabrava.
 FONTE: CANABRAVA, Luiz. "Sangue de Rosaura". IN: *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, p. 4, 23 de novembro de 1952.

Assim como os demais contos aqui mencionados, houve algumas alterações em relação à versão publicada em *Sangue de Rosaura*. Por exemplo: o trecho "[...] segurando o terço debaixo do paletó surrado, o nariz vermelho, tiritando de frio", que lemos no jornal, omite o termo "de frio" na publicação em livro (cf. CANABRAVA, 1954, p. 11). A ilustração que vemos no periódico é diferente da publicada em livro; neste observamos a figura masculina principal desta narrativa de costas, a olhar para as tias Rosaura, Irene e Josefina (cf. CANABRAVA, 1954, p. 9).

O que essas alterações podem nos dizer? Louis Hay, em "A Literatura Sai dos Archivos", diz que "[...] o que toda a história da gênese nos ensina é que ela depende, ao mesmo tempo, dos instrumentos da escrita, das necessidades intelectuais de uma composição e das práticas culturais de uma época." (HAY in SOUZA e MIRANDA, 2003, p. 80). Da primeira versão em jornal até a versão publicada em livro, é possível observar um processo de elaboração de uma obra de arte. Por meio de elementos existentes, ou da seleção de material, podemos pensar na necessidade que Canabrava

teve de adaptar a sua obra. A revisão da escrita, uma nova percepção da mesma história ou da necessidade de adequar-se com a época da escrita, implica que houve uma gênese da escrita e que esta fora adaptada e modificada com o passar do tempo.

A análise dos arquivos de jornais leva o pesquisador a várias conjecturas acerca das obras e autores estudados. Os romances publicados inicialmente em folhetins, por exemplo, que compõem a gênese do romance brasileiro, conforme se sabe, são lidos e analisados sob a perspectiva de terem sido originalmente concebidos para jornais, antes de se submeterem ao formato de livro. Tal percepção muda originalmente a forma como certos romances devem ser lidos. A interrupção de algumas cenas de maneira abrupta, alguns cortes inesperados nas narrativas e mesmo a constatação de alguns personagens que aparecem e desaparecem, em alguns romances do século XIX, podem ser compreendidos a partir da compreensão de que, originalmente, eles foram concebidos para figurarem em outro suporte, o jornal.

No caso de Canabrava, é pertinente refletir que o conto de jornal recebe tratamento diferenciado para o que é publicado em livro. Uma história curta, isoladamente, não tem o mesmo significado daquela que integra um livro; a concepção de conjunto altera alguns mecanismos de leitura, naturalmente.

Ainda há outros textos de Canabrava que encontramos por meio da pesquisa do acervo digital da Biblioteca Nacional, que não foram publicados no livro *Sangue de Rosaura*. Um dos contos intitula-se “O Tesouro dos Inconfidentes”, publicado na *Revista da Semana* em 17 de julho de 1948. É ilustrado pelo próprio Luiz Canabrava, que narra a história de Hilário, que vende tudo o que tem para ir, com a mulher e o filho, a Ouro Preto, para ser garimpeiro (cf. CANABRAVA, 1948b, p. 27). A história termina em outra página, junto a outros textos da mesma publicação e algumas propagandas (cf. CANABRAVA, 1948b, p. 56).



FIGURA 9: detalhe do fac-símile da publicação de “O Tesouro dos Inconfidentes” na *Revista da Semana*. A ilustração também é de Luiz Canabrava.

FONTE: CANABRAVA, Luiz. “O Tesouro dos Inconfidentes”. IN: *Revista da Semana*. Nº 29. Rio de Janeiro, p. 27 e 56, 17 de julho de 1948b.

Outro texto de Canabrava publicado em jornal, porém não presente em seu livro de estreia é “A Viagem”, publicado na *Revista da Semana* de nº 36 em setembro de 1948. Com narração em primeira pessoa, o personagem Antônio descreve o quão é desagradável conviver com a tia, Caluta, e observa uma série de situações infortunas que passa com ela (cf. CANABRAVA, 1948a, p. 22). Vemos, mais uma vez, o autor trabalhar com texto e ilustração para compor a página da revista em que se encontra diagramada a sua publicação:



FIGURA 11: detalhe do fac-símile da publicação de “Vaga Saudade de Ouro Preto” no jornal *A Manhã*.

FONTE: CANABRAVA, Luiz. “Vaga Saudade de Ouro Preto”. IN: *A Manhã*. Rio de Janeiro, p. 4, 29 de junho de 1949e.

Podemos abstrair desta publicação, mais uma vez, o papel desempenhado por Dinah Silveira de Queiroz como divulgadora de jovens escritores, em sua coluna no jornal. Ao ceder espaço para que Luiz Canabrava divulgasse seus textos — mesmo ainda que demorasse cinco anos para a publicação do primeiro livro do curvelano —, a coluna no jornal que Queiroz lhe destinara propiciava ao escritor alguma presença no cenário cultural carioca, possibilitando-lhe ser lido.

Luiz Canabrava voltaria a publicar mais uma vez na *Revista da Semana* com o conto “A Tal Lucrécia”, na edição de 10 de dezembro de 1949. Aqui podemos perceber que há a presença de um recurso que só veríamos depois no livro *Sangue de Rosaura*: a segmentação do conto, por meio de um asterisco entre as seções (cf. CANABRAVA, 1949a, p. 16). Se, com exceção deste, em todos os textos de jornal que aqui vimos não havia uma espécie de divisão dentro da narrativa curta, aqui a temos, e tal recurso só veríamos depois nos contos “Noite”, “O Colecionador de Quinquilharias”, “Isaltina”, “O Buraco” e “A Espera”, uma vez estes já editados e publicados na obra lançada pela Editora José Olympio (cf. CANABRAVA, 1954, p. 39, 43, 52, 53, 65, 95, 101, 121 e 130).



FIGURA 12: dois detalhes do fac-símile da publicação de “A Tal Lucrécia” na *Revista da Semana*: à esquerda, temos uma ilustração do próprio Luiz Canabrava. À direita, o texto do conto.
 FONTE: CANABRAVA, Luiz. “A Tal Lucrécia”. IN: *Revista da Semana*. Nº 50. Rio de Janeiro, p. 16, 10 de dezembro de 1949a.

“No Silvestre” é outro exemplo de texto que não foi inserido em *Sangue de Rosaura*. Foi publicado na edição de 15 de julho de 1950, no jornal *A Manhã*, na mesma seção “*Café da Manhã — Crônica dos Novos*”, junto com o texto “A Andarilha”, de Leda Barreto. Aqui, vemos um Canabrava realizar um diálogo com Manuel Bandeira, ao associar a imagem do Silvestre com a Pasárgada do poeta (cf. CANABRAVA, 1950, p. 2). A seção, neste momento, é administrada por Terezinha Éboli, ao invés de Dinah Silveira de Queiroz, que apadrinhara Canabrava em vários momentos de suas publicações literárias nos periódicos.



FIGURA 13: detalhe do fac-símile da publicação de “No Silvestre” no jornal *A Manhã*.
 FONTE: CANABRAVA, Luiz. “No Silvestre”. IN: *A Manhã*. Rio de Janeiro, p. 2, 15 de julho de 1950.

Embora não encontremos registros de que tenha sido publicado em jornal ou em revista da época, o conto “O Bruxo”, havendo um com título correspondente em *Sangue de Rosaura* e que não podemos comprovar se se trata da mesma narrativa, é associado a Luiz Canabrava como um dos melhores colocados do concurso “Jornal das Letras”, assim anunciado pelo periódico *Letras e Artes* em 11 de junho de 1950. O conto ficara em segundo lugar na categoria “História de Assombração”, julgado por Marques Rebelo, Lucio Rangel e Josué Montello. Neste mesmo momento, o poeta Ferreira Gullar foi vencedor na categoria poesia com o poema “O Galo” (cf. RESULTADO..., 1950, p. 11).

Somam-se com estas publicações “Perigoso”, publicado na revista *A Cigarra*⁵ em abril de 1951 (cf. CANABRAVA, 1951, p. 54-55 e 63), e “Resolução”, na mesma revista (cf. CANABRAVA, 1949d, p. 118-119 e 128) os quais, como “O Tesouro dos Inconfidentes”, “A Viagem”, “Vaga Saudade de Ouro Preto”, “A Tal Lucrecia” e “No Silvestre” não foram reproduzidas, até o momento desta pesquisa, em livro ou qualquer outro tipo de meio. A partir desse viés, podemos levantar questões como: por que alguns contos foram selecionados e reescritos para compor *Sangue de Rosaura*? Por que alguns textos foram rejeitados? Por que outros só foram publicados pela primeira vez em livro, e não antes em periódico?⁶

Tais proposições, contudo, apontam para o que queremos esclarecer neste capítulo: entre a seleção de textos de jornais, o processo de reescrita e a criação de novos contos, *Sangue de Rosaura* foi um livro planejado. Isto é, a partir das diferenças entre os textos, e a proposição de que alguns integraram a coletânea, e outros não, mesmo sem uma clareza e/ou uma pesquisa crítica genética aprofundada em originais, a comparação entre textos de jornais e o livro supõe um processo de corte, rasuras textuais, ilustração e ordenação das narrativas que demonstram a empreitada e o fôlego que circundam o pragmatismo de uma escrita literária, destituindo a ideia romântica dos textos que nascem e são publicados sob a ingênua ideia de pura imaginação.

Por este viés, é compreensível que Canabrava tivera um planejamento, isto é, uma ideia de como seria a obra que seria submetida ao Prêmio Fábio Prado, de 1953, e que posteriormente viria à publicação. Mas também é interessante ao pesquisador tentar compreender os caminhos que levaram o escritor à consecução de uma obra até chegar a seu produto final. Diante dos antecedentes expostos, temos uma moldagem do que preparou o caminho de um autor para a concretização de uma obra por meio do livro. Assim, podemos ter margem para observar o que se sucedeu depois, por meio da crítica feita ao volume.

⁵ Pela mesma revista, Luiz Canabrava fez parte do “Departamento Artístico”, trabalhando como ilustrador em quase todas as edições mensais de fevereiro de 1953 a maio de 1957, conforme pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira que tem as edições de *A Cigarra* de 1917 a 1975. Para maiores informações, acessar: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=luiz%20canabrava>

⁶ O conto “O Menino” foi lançado no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, porém em 4 de novembro de 1956, dois anos após a sua publicação (até então com os dados que temos) original em *Sangue de Rosaura*.

1.2 — AS CRÍTICAS DE REINALDO DIAS E NELSON WERNECK SODRÉ

Em 1953, realiza-se o Prêmio Fábio Prado, no qual Luiz Canabrava concorre com a coletânea de contos *Sangue de Rosaura*. De acordo com a seção “Panorama Literário” do folhetim *Letras e Artes*, de 1º de junho de 1954, o prêmio da categoria “conto” foi o único em que o vencedor foi conhecido sem que a decisão fosse unânime: enquanto que os jurados Lygia Fagundes Telles e Paulo Cesar da Silva votaram em Luiz Canabrava, João de Sousa Ferraz optou pelo livro “Plá”, de Guido Wilmar Sassi (cf. PANORAMA..., 1954b, p. 11).

A partir disso, a publicação de *Sangue de Rosaura* começou a ser tratada como notícia pelos periódicos. No *Flan — O Jornal da Semana* de 6-12 de junho de 1954, metade de uma página inteira por Maurítônio Meira foi dedicada para a vitória de Luiz Canabrava no concurso, com o seu rosto em destaque (cf. MEIRA, 1954, p. 6). Em 29 de junho de 1954, o folhetim *Letras e Artes* anunciou que a publicação do livro seria feita pela Editora José Olympio, e até parabeniza a editora pelo feito (cf. PANORAMA..., 1954a, p. 10). Em outra nota, em 17 de agosto do corrente ano, o mesmo folhetim na mesma seção anuncia que o livro está em impressão e que deve ser publicado até o final do ano (cf. PANORAMA..., 1954c, p. 11).

Após esta espécie de “expectativa” ante a publicação do livro, pouco se vê depois sobre algo relacionado a *Sangue de Rosaura*. Em termos de críticas escritas “no calor da hora”, com mais detalhamentos, temos duas produções: a de Reinaldo Dias e a de Nelson Werneck Sodré. Podemos perceber que os dois periódicos, nos quais as críticas foram publicadas, não tinham anteriormente uma relação mais estreita com a obra de Canabrava, quanto à publicação de seus contos, o que indica certo afastamento dos dois críticos em relação ao autor. Talvez por isso as críticas de ambos encarem, com certa “negatividade”, a produção vencedora do Prêmio Fábio Prado de 1953.

Publicada em 20 de novembro de 1954, no jornal *Última Hora*, a crítica de Reinaldo Dias⁷ encontra-se em uma seção chamada “Crítica de Rodapé”. Já se percebe a falta de amistosidade em Dias para produzir a crítica quando chama Luiz Canabrava de

⁷ Segundo a reportagem de Ruy Sampaio “Um poeta encontra o mar”, sobre Luiz Canabrava no *Tribuna da Imprensa* de 9 de maio de 1972, Reinaldo Dias seria um pseudônimo de Antônio Houaiss (cf. SAMPAIO, 1972, p. 4). Contudo, não conseguimos comprovar a veracidade desta informação.

“Luís”, ao entendermos, na falta de apuro em primar pelo nome correto do autor, um interesse em realizar uma crítica de ataque ao invés de diálogo com a obra. Entre outras considerações, Dias postula que a personagem Maria Cândida do conto “João Peba” é construída por meio de “um incidente realmente indevassado e incompreendido para a urdidura da “trama””, embora a concisão esteja bem delineada. Dias ainda percebe uma “economia de palavras”, junto a uma “precisão descritiva”, já que Canabrava desenvolve “em poucos traços certos tipos do interior mineiro, que são reconhecíveis, criaturas realmente “convividas” pelo Autor.” (cf. DIAS, 1954, p. 5), o que podemos ver como uma relação da origem do autor com a sua obra.



FIGURA 14: detalhe do fac-símile da publicação da “Crítica de Rodapé” de Reinaldo Dias sobre *Sangue de Rosaura*.

FONTE: DIAS, Reinaldo. “Crítica de Rodapé”. IN: *Última Hora*. Rio de Janeiro, p. 5 (Caderno 2), 20 de novembro de 1954.

Dias prossegue ressaltando como aspecto positivo da obra de Canabrava a naturalidade com que a linguagem flui, embora contenha “pequenos deslizes ortográficos” que, “de somenos fossem evitados, seria melhor”. Considera os contos de Canabrava valorizados por não serem “modernos”, quando eles recapitulam a situação central da personagem, algo, no ponto de vista do crítico, como “tradicional”. Aponta o texto “O Bruxo” como o mais fraco dos dez, por ser “mais cerebrino e menos concretizado.”. E até acusa o depoimento de Dinah Silveira de Queiroz, na orelha da capa, como se este quisesse “orientar o leitor” em busca de um livro plenamente sombrio e “maravilhoso”.

Reinaldo Dias ainda acusa “Maria Bambá” de não só apresentar um parágrafo final “que não se entrosa, de modo nenhum, com o contexto”, como também possuir “quase nada com os demais [contos] do livro.”. E volta a questionar o conto “O Bruxo”:

[h]á em “O Bruxo”, por exemplo, uma patente deficiência em apresentar o processo obsessional descambante no versânico: a exposição racionalista para que propende o Autor, ainda que involuntária, exclui exatamente a atmosfera de sortilégio de sombra, e os vultos humanos, em lugar de assumir o assustador e o maravilhoso, truncam-se, por causa de uma observação paralelizada da “realidade” — e perdem em vigor e sugestão. (DIAS, 1954, p. 5).

A partir daqui as críticas à Canabrava ficam mais negativas. Dias coloca o autor de Curvelo como vítima da moda, ressaltando o fato de os contos não quererem dizer algo além do que dizem. E pondera, de raspão, “A Espera” como mal estruturado; “O Buraco” com desfecho não preparado ou não elaborado e “O Menino” como a sofrer do mesmo mal que afeta “Maria Bambá”. Em seguida, o crítico aproveita para dizer que o “elemento norteador” da geração que quer ser escritora de literatura no Brasil ainda é desconhecido, e pensa que a “objetividade” é um elemento estético fundamental para ser um grande criador. Logo, ser “progressista” seria condição para produzir literatura. Por fim, Dias conclui: “[e]speramos que no seu segundo livro, Luis [*sic*] Canabrava repense um pouco, a fim de nos dar coisa seguramente melhor.” (DIAS, 1954, p. 5).

Dias, ao descrever o “emprego do mais-que-perfeito [...] aliado ao imperfeito”, segue a linha da Crítica Estilística, se pensarmos no conceito apresentado em “Crítica Literária: conceito e evolução”, de Cristina Botelho e Luciana Cavalcanti Ferreira. Também podemos perceber traços do Formalismo Russo, por causa da preocupação pela forma de disposição do conto (cf. BOTELHO e FERREIRA, 2007, p. 14-15). A

percepção que podemos ter desta crítica é que, da maneira como foi feita, entende *Sangue de Rosaura* como uma obra mediana, embora seja uma estreia. Quando propõe esperar “coisa segura” do segundo livro de Canabrava, Reinaldo Dias parece pôr em xeque a questão da estreia do autor, bem como ela ter sido advinda de um prêmio literário, questionando tanto a vitória no concurso quanto o mérito de o livro merecer uma publicação de acordo com a disposição de seus textos. Assim, podemos concluir que se trata de uma análise que macula um autor estreante no livro, a ponto de não se preocupar até mesmo em acertar a ortografia correta do nome do escritor.

Já Nelson Werneck Sodré, conhecido por ser o autor de *História da Imprensa no Brasil* (1966), dentre outras produções, faz uma crítica que, já pelo seu título — “Sinais de Derrota” — denota uma percepção negativa para com a obra de Luiz Canabrava.



FIGURA 15: detalhe do fac-símile da publicação do texto “Sinais de Derrota” de Nelson Werneck Sodré sobre *Sangue de Rosaura*.

FONTE: SODRÉ, Nelson Werneck. “Sinais de Derrota”. IN: *Pensamento e Arte*. São Paulo, p. 3 e 5, 25 de dezembro de 1954.

Ao iniciar a crítica, Sodré é grave ao desdenhar dos concursos literários, especialmente o Fábio Prado que, sem citar o nome considera com destaque pelo “baixo nível material em que se irmanam quase todos os outros [concursos]”. O crítico diz que pretende não julgar a premiação, nem a obra e nem o autor, mas sim “alguns sintomas

curiosos que vão surgindo, já de algum tempo a esta parte, na produção dos nossos escritores, denunciando suas origens profundas e gerais” (SODRÉ, 1954, p. 3).

Sodré passa a resumir a obra e diz que pretende não analisar a forma, que “não merece reparo algum”, pois segue um padrão que há em outras obras da época. Resume o primeiro conto, “Sangue de Rosaura”; reduz “Maria Bambá” a “uma história de assombramento”, e prossegue com “Noite” e os contos conforme a ordem do livro, a resumi-los e exemplificá-los com trechos. Ao divagar mais uma vez que a qualidade “do sr. Luiz Canabrava [...] não está em causa.” (cf. SODRÉ, 1954, p. 3 e 5), ele questiona, retoricamente, qual seria o laço comum entre os contos. E logo responde:

[p]arece, e fica mais ou menos claro através dos resumos apresentados, que é a intenção, plenamente realizada, de apresentar criaturas anormais, infelizes, idiotas, criminosas, à margem do habitual, do costumeiro. Vimos, uma por uma, as suas histórias. Trata-se de crimes, paixões alucinadas, de assombamentos, de desvios patológicos, de descomedimentos, de amargura profunda. E de tédio. A palavra, aliás, é repetida, o que tem uma certa importância, pois a palavra loucura aparece poucas vezes, e as personagens são quase todas loucas (SODRÉ, 1954, p. 5).

Sodré, então, afirma que traços como a demência, o crime, a paixão desvairada e o assombramento, se insistentes na literatura, passam a constituir como o são, se repetentes no meio literário. E afirma que isto está acima de saber se Canabrava é ou não um bom escritor: isto é um reflexo da própria vida que, para o crítico, preocupa-se demais “com o que está morrendo” e, portanto, vemos “pessimismo, o seu tom impregnado de mágoa e até de rancor. E de tédio também”. E então explica o título da crítica: “[s]ão sintomas visíveis, sinais evidentes de derrota, em todo caso”, e completa: “[u]ma literatura que se vira preponderantemente para o conteúdo da derrota não faz mais do que anunciar a derrota de tudo que a gerou e a mantém.” (SODRÉ, 1954, p. 5).

Se pensarmos nas breves proposições sobre as correntes críticas propostas por BOTELHO e FERREIRA (2007), após a parte descritiva de sua resenha, Sodré parece ter com a obra de Canabrava uma leitura pautada pela Sociologia da Literatura, isto é, apresenta uma visão determinista de como o epicentro (a obra em questão) reflete-se no todo, e também o processo inverso. O texto literário, assim, “não seria um simples reflexo de uma consciência real e dada, mas a conscientização e a concretização das tendências de um grupo social” (BOTELHO E FERREIRA, 2007, p. 17). Logo, a obra de Canabrava seria mais uma variável a confirmar os “Sinais de Derrota”, que Sodré

propõe como elemento chave na formulação de sua crítica em questão.

Podemos ver que a crítica de Nelson Werneck Sodré traz o diferencial de não apontar para uma negativa qualidade da obra de Luiz Canabrava ante o que se esperava de um título que se compunha da palavra “derrota” classificando um livro “vencedor” de um concurso. Ele percebe o livro como uma obra; ressalta que os seus contos coligados transmitem uma ideia, e persevera nesta perspectiva, embora não cite outros autores que produzam literatura semelhante a de Canabrava. Em diferença com a crítica de Reinaldo Dias, Sodré não busca posicionar Canabrava na questão literária do dia a visar alguma qualidade em sua escrita, mas em algo que o livro pudesse ter em comum não só entre os textos, mas também enquanto obra se comparada às demais existentes.

Na pesquisa no site da Biblioteca Nacional, o que temos sobre *Sangue de Rosaura* e as produções literárias de Luiz Canabrava limitam-se entre o fim da década de 1940 até a metade dos anos 1950. Após isso, veremos algum destaque para a sua produção enquanto escritor (como pintor, Canabrava ainda teria alguma divulgação) e, na década de 1960, teremos poucas divulgações a respeito de sua segunda obra literária, como a sua participação em *A Cidade e as Ruas* (1964?), editada por Ruy Carvalho que incluiu o conto “A Senhora Prisca”, e o anúncio da publicação de *O Sexo Portátil* (1968). Nos anos seguintes, Canabrava é mais divulgado como pintor do que escritor.

Se após *O Sexo Portátil* não encontramos mais publicações de contos de Canabrava — a mais recente de que temos notícia é a reportagem “Luiz Canabrava: tão genial quanto esquecido”, de Newton Vieira sobre o autor em questão (cf. VIEIRA, 2011, p. 52-57), podemos ver que há um desaparecimento da sua figura de escritor e de notícias e reportagens sobre as suas publicações literárias. Sob esta perspectiva, pode ser entendido que, embora se trate de uma obra vencedora de um prêmio literário, ela não teve as consequências de uma ampla divulgação, como uma extensa produção de crítica a respeito de sua publicação e diálogos sobre a importância de tal texto para a literatura como um todo, já que o livro de estreia do autor de Curvelo fora bem divulgado e elogiado.

O “silenciar” a respeito da obra de Canabrava nas décadas seguintes também pode ser revelador desta não presença do autor e de seus livros em outros ambientes, como na ambiência da própria academia. Assim, sob a ótica de ser um escritor pouco ou quase nada estudado, Luiz Canabrava e seu *Sangue de Rosaura* podem servir para apontar

novos rumos na pesquisa sobre literatura e as suas variadas vertentes.

Os contos do autor — conforme classificação de Sodré — pautam-se pelo elemento fantástico, pelo sombrio e pelo tom pessimista. Observando a literatura brasileira entre as décadas de 1940 e 1950, podemos pensar na massiva presença da corrente regionalista, dos anos de 1930, com suas claras influências da escola realista, cujas contribuições à literatura nacional são inegáveis. Esta visão quem nos traz é José Aderaldo Castello, no livro *Literatura Brasileira: origens e unidade (1500-1960)*, que observa, sobre a prosa de ficção:

[a]lém de José Geraldo Vieira, Lúcio Cardoso, Aníbal Monteiro Machado e Clarice Lispector, surgem, de fins dos anos 30 e a seguir de 40 a 50, vários prosadores. São contistas, romancistas, cronistas: Lygia Fagundes Telles, Maria de Lourdes Teixeira, Fran Martins, João Clímaco Bezerra, Moreira Campos, Fernando Sabino, Autran Dourado, Guimarães Rosa; Antônio Calado, Rui Santos, O. G. Rego de Carvalho, Luiz Canabrava, Antônio Olavo Pereira, Ernâni Sátiro, Herberto Sales, Adonias Filho, Gastão de Holanda, Alceu Marinho Rego, Geraldo Santos, Ricardo Ramos, Osman Lins, Josué Montello. **Destacam-se, também, com preferência pela temática da infância à adolescência e pelo fantástico, os nomes de Orígenes Lessa, José Mauro de Vasconcelos, Clara Carta, José J. Veira, Murilo Rubião, Luiz Canabrava.** A Relação é longa e também em virtude dos limites que nos impomos, restringimo-nos a referências e enfoques parciais, visando apenas a sugerir o prosseguimento de tendências e constantes temáticas já amplamente exploradas, ressaltando ao mesmo tempo propostas de renovações ou inovações (CASTELLO, 2004, p. 438-439, grifo nosso).

O mineiro Luiz Canabrava surge com a proposição do veio insólito na escrita, trazendo uma representação literária que não correspondia ao gosto da época, como se pode supor. Como exemplo, podemos citar o caso do também mineiro Murilo Rubião, que publica em 1947 seu primeiro livro de contos, *O Ex-Mágico*, sem grande repercussão, na época. O sucesso de Rubião como autor acontecerá somente em 1974, com a publicação de *O Pirotécnico Zacarias*⁸.

Sagarana, de Guimarães Rosa, publicado em 1946, e de grande sucesso de público e crítica, traria essas influências regionalistas, tão ao gosto da época. Em

⁸ Romana Tatiane dos Santos, em *Metamorfose em Contos de Murilo Rubião: o insólito como crítica da sociedade*, afirma que, embora este escritor mineiro, com a publicação de *O ex-mágico* (1947), tenha instaurado o insólito absurdo no Brasil, só foi ter reconhecimento da crítica e do público a partir da década de 1970 (cf. SANTOS, 2016, p. 28). Este pressuposto, aliado à temática grotesca, parecem ter sido o mesmo problema enfrentado pela literatura de Luiz Canabrava: o insólito, adjunto ao tenebroso, talvez contribuíra para o “desaparecimento” do escritor curvelano, na crítica e no interesse público, por tanto tempo.

Grande Sertão: veredas, de 1956, o tom regionalista será superado por inflexões metafísicas, filosóficas e insólitas, demarcando outro estilo de escrita nas letras nacionais.

Ante este proposto resgate dos textos literários do escritor curvelano e de algumas reflexões críticas a respeito de seu primeiro livro, podemos pensar em uma pavimentação da crítica em relação à obra aqui enfocada e ao seu autor.

No próximo capítulo deste estudo, procederemos a um estudo analítico do livro *Sangue de Rosaura*, ressaltando alguns contos, que merecerão atenta leitura.

CAPÍTULO II

NOS RASTROS DE UM ESCRITOR MINEIRO

Em uma das poucas publicações recentes a respeito de Luiz Canabrava, Newton Vieira, em reportagem para a revista *Pequi Magazine* em 2011, intitulada “Luiz Canabrava: tão genial quanto esquecido”, apresenta-nos um breve panorama da chegada do autor curvelano ao Rio de Janeiro, nos fim dos anos de 1940, até a publicação de *Sangue de Rosaura* em 1954:

[b]ragem repleta de sonhos, Luiz Canabrava desembarcou no Rio de Janeiro. Consoante afirma Ruy Carvalho, corria o ano de 1949, um dos mais movimentados no então centro de decisões do Poder. No carnaval, luto pela morte de Paulo da Portela e dois desfiles de escolas de samba: o da FBES, considerado oficial e vencido pela Império Serrano, e o da UGS, no qual a Mangueira se sagrou campeã. Emilinha Borba, a Rainha do Rádio, arrebatava os fãs com Chiquita bacana, de Braguinha e Alberto Ribeiro, mas, ironicamente, perdia o cetro a coroa para Marlene. Aproximava-se a Copa do Mundo e as obras de construção do Estádio Mário Filho, o Maracanã, recebiam ferrenhas críticas do deputado federal Carlos Lacerda, adversário do prefeito, Ângelo Mendes de Moraes. Por falar em estádio, o Vasco da Gama levantava a taça do Campeonato Carioca, com Ademir Menezes de artilheiro. Ficava pronta a adutora da Usina de Fontes Velhas, suposta garantia de ininterrupto abastecimento de água. De fato, a vazão passava a ser de 5.100 litros por segundo a mais. No entanto, o problema não seria selecionado, e os compositores Victor Simon e Fernando Martins, em 1954, fariam esta denúncia na marchinha Vaga-lume: “Rio de Janeiro/ Cidade que me seduz/ De dia falta água/ De noite falta luz” (VIEIRA, 2011, p. 53).

Este panorama histórico da vida carioca, do momento em que Canabrava chega ao Rio de Janeiro até a publicação de *Sangue de Rosaura*, pode parecer um contraste em relação ao que Nelson Werneck Sodré propõe como uma visão pessimista dos tempos, em sua análise da obra do escritor de Curvelo, conforme vimos no primeiro capítulo: uma cidade que se ergue sob a égide da festa dos carnavais e do futebol, mas que urgentemente precisa de água.

É conveniente ressaltar a questão de um mineiro que, ao sair do interior, se encontra na maior cidade do país, matriz cultural do momento. Entre o brilho e a balbúrdia da cidade grande, parece que Luiz Canabrava quis traduzir, em forma de arte, o deslumbre que tem como migrante para um novo espaço territorial assim como a melancolia que a novidade do progresso traz em relação à sua antiga terra. As questões do imigrante, agora habitante da capital, tornam-se agora de outro nível, bem maiores do que as que tinham no interior.

Partindo do pressuposto de um mineiro que publica uma obra sobre Minas Gerais no Rio de Janeiro, podemos requisitar uma percepção acerca do autor e da obra, que traz

o contraste entre as culturas existentes e que opõe, de forma sutil, a abertura da capital carioca, com seu litoral, sua noite fervilhante e, de certa forma, mais condizente com um espírito de liberdade e de evasão que o clima de penumbra, fechamento e tradição que emana das montanhas de uma Minas Gerais interiorana.

O livro de Canabrava também carrega essa sensação taciturna de algo remetente ao espaço de seu passado que igualmente vemos no presente. É o que podemos extrair desta informação recolhida pelo *Flan, o jornal da semana* do período de 6 a 12 de junho de 1954, que traz uma reportagem exclusiva com Luiz Canabrava pós-vitória no Prêmio Fáblio Prado:

[a] história de “Sangue de Rosaura”, o livro premiado, tem o seu lado pitoresco. [...] A inscrição do “Fáblio Prado” estava aberta, os colegas animavam-no a concorrer — ele queria com todas as forças de sua vocação participar do concurso. [...] E tinha de ser logo, antes de receber o aumento que poderia ser grande a ponto de prendê-lo definitivamente à loja. **Não teve dúvida: largou tudo e tomou um trem rumo a Minas Gerais, onde passou vinte dias. De volta, trazia o “Sangue de Rosaura”, imediatamente enviado à comissão julgadora do “Fáblio Prado”.** O resultado está aí: 25 mil cruzeiros e notoriedade.

— Depois do livro escrito — diz-me Canabrava — novamente apareceu a questão da sobrevivência. O estômago reclamava e fui obrigado a alugar temporariamente a minha alma ao diabo!... Entretanto, espero, mais cedo ou mais tarde, dedicar-me às minhas histórias, porque não sou capaz de fazer literatura nas horas vagas. Só posso escrever com muito tempo disponível (MEIRA, 1954, p. 6, grifo nosso).

Podemos entender essa passagem da vida de Canabrava como fundamental para seu ingresso no concurso: parte de volta ao seu lugar de origem, objetivando o desenvolvimento de sua arte. No episódio também se delinea o constante conflito do intelectual, seu ideal de produzir e a premência da sobrevivência, que o limita e oprime. O trecho em negrito destaca este retorno a Minas Gerais como parte do processo de composição do livro. Seria essa viagem também uma sugestão simbólica a um retorno ao interior de si?

Pois o livro *Sangue de Rosaura* apresenta uma visão de Minas Gerais a partir de uma percepção interiorizada — tanto no que diz ao espaço predominante rural das narrativas, quanto ao das representações introspectivas presentes nas personagens e nos contos da obra.

Com o prêmio, consegue levar ao público sua criação, editada pela José Olympio, que assim aparece na primeira impressão:



FIGURA 16: contracapa, lombada e capa de *Sangue de Rosaura*.

FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

Vemos uma capa com *design* simples, com uma cor vermelha predominante, o título grande, em letra cursiva branca (nota-se o escrito “contos” na ponta do “r” de “Rosaura”) e o nome do autor em caixa-alta e letras negras. Logo abaixo, uma fina linha preta que separa título e autor do prêmio que o livro venceu e a Editora José Olympio com destaque na borda de baixo. A contracapa é utilizada como propaganda de outros livros publicados pela mesma editora, como *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz que, como vimos, foi madrinha da incursão literária de Canabrava.

O que podemos pensar de tal concepção de capa? Não podemos perder de vista o fato de que o autor em questão era desenhista, artista plástico. A cor da capa, em vermelho-sangue não seria atribuída ao mero acaso, portanto. Se pensarmos no objeto livro, em sua completude, encontraremos algo mais do que as histórias que ele conta: tudo o que o circunda, capa, orelhas, título, tipos de letras, concepção editorial, diagramação também dizem ao leitor sobre o livro e de seu autor.

Partindo de tais reflexões, o “sangue de Rosaura”, imagem que chega ao leitor desde a capa e o título, não estaria apenas no conto ao qual se refere, mas em toda a obra, ou seja, nos demais nove contos da obra. O fato de o primeiro conto do livro ser

justamente “Sangue de Rosaura” soa como uma espécie de introdução para as demais narrativas ou como uma linha interpretativa previamente traçada que favorecesse a ideia de que o sangue, a morte, o medo e o pessimismo pudessem constituir uma escrita organicamente agrupada.

Embora não possamos confirmar a intenção de Luiz Canabrava ao denominar sua coletânea de contos de estreia com o nome de um dos seus contos, podemos pressupor algumas ideias acerca de como tal composição pode ser entendida como parte da elaboração de uma obra literária. Assim, o que traz a primeira impressão acerca da ideia do que se trata o *Sangue de Rosaura* é o que podemos ter na recepção da capa do livro: uma ideia de que os dez contos — nesta devida sequência: “Sangue de Rosaura”, “Maria Bambá”, “Noite”, “O Colecionador de Quinquilharias”, “Isaltina”, “O Bruxo”, “João Peba”, “O Buraco”, “O Menino” e “A Espera” — estariam marcados por esse “sangue”, que conduziriam o leitor a uma atmosfera decadente, aprisionante e pessimista, conforme discutiremos ao longo deste estudo. Não como um “romance em bloco”, se pensarmos em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, pois os contos entre si apresentam histórias e personagens independentes: o tema e as imagens literárias que apresentam se correlacionam.

A disposição de tais contos parece encaminhar para a percepção de que o “sangue de Rosaura” — termo não só constante no título, mas também no primeiro conto — escorre pelos demais, compondo uma coletânea de contos que não parece ter sido selecionada a esmo, com o fim objetivo de concorrer a um prêmio, mas previamente organizada a partir de uma unidade de sentido. O mundo interiorano, o universo mítico, os loucos, as crianças compõem o painel da obra, tornam-se coesos com o conceito do sangue que entranha da obra para os textos e imagens nela contidos.

Como perceberemos, a maioria dos contos do livro de estreia de Canabrava apresentam temas noturnos, trazendo como foco muitas vezes a morte, a infelicidade e o crime, como nós vimos, no capítulo anterior desta dissertação, Nelson Werneck Sodré apontar. Sob este espectro, a ideia do sangue de Rosaura associado com uma tensão de horror, de tragédia, de “sangue espalhado”, deriva da arte da capa que, assim, produz uma conotação do conteúdo da obra.

Na percepção do livro como uma obra de arte que vai além dos textos que a compõem, entendemos os paratextos (como a capa, crítica, desenhos, cores etc)

fundamentais para completar o entendimento de uma obra literária como um objeto artístico. Segundo Gérard Genette em *Paratextos Editoriais*, entendemos como paratexto da obra

[a]quilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite, uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior do (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja, sempre carregando um comentário, autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de um ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados (GENETTE, 2009, p. 9-10).

A ideia defendida por Genette dessa zona vestibular, fronteira, aumenta as possibilidades de leitura, ampliando igualmente as relações estabelecidas entre leitor e texto. Tal concepção favorece a linha de leitura e análise escolhida para este estudo.

Os livros são objetos de linguagem, são matrizes de sensibilidade. Criar livros implica determinar relações com outros códigos e, sobretudo, apelar para uma leitura sinestésica com o leitor. Os livros instigam os sentidos. A importância da imagem, do traço, da cor, da montagem, da diagramação e de todos os elementos correspondentes à feitura material do livro, constitui uma finalidade criativa que sustenta tanto a forma quanto o significado. Luiz Canabrava, que mais dedicou sua vida à ilustração e à pintura do que à escrita, pode ter se preocupado tanto na elaboração da capa assim como se dedicou a ilustrar os contos, o que lhe confere, em um mesmo objeto, duas facetas artísticas: a do escritor e a do artista plástico.

Essa reflexão acerca da atitude ativa do autor/artista de livros pode ser estendida à relação do leitor/observador com o livro, e sua interação com o objeto livro é parte importante da sua significação, seja referente ao seu manuseio, explorando as possibilidades do objeto, seja envolvendo a percepção do conteúdo, a leitura e a interpretação dos significados.

Nessa perspectiva, entendemos o livro como um convite à interação leitor-autor. O caráter ímpar dos livros ilustrados como forma baseia-se em combinar dois níveis de

comunicação, o visual e o verbal. Empregando a terminologia semiótica, podemos dizer que os livros ilustrados comunicam por meio de dois conjuntos distintos de signos, o icônico e o convencional. Segundo Lúcia Santaella em *O que é Semiótica?*,

[o] que seria de uma frase, por exemplo, sem o diagrama sintático, ordem das palavras, padrão de sua estrutura, isto é, justamente seu caráter icônico que nos leva a compreendê-la? O que seria de uma frase, sem índices de referências? Esses caracteres, contudo, estão embutidos no símbolo, pois o que lhe dá o poder de funcionar como signo é o fato proeminente de que ele é portador de uma lei de representação.

[...]

Se o signo for convencional, ou seja, signo de lei, por exemplo, uma palavra ou frase, o interpretante será um pensamento que traduzirá o signo anterior em um outro signo da mesma natureza, e assim ad infinitum. Este outro signo de caráter lógico é o que Peirce chama de interpretante em si. Este consiste não apenas no modo como sua mente reage ao signo, mas no modo como qualquer mente reagiria, dadas certas condições. Assim, a palavra casa produzirá como interpretante em si outros signos da mesma espécie: habitação, moradia, lar, “lar-doce-lar” etc (SANTAELLA, 1983, p. 13 e 15).

Nos livros ilustrados, os signos icônicos são as figuras, e os signos convencionais as palavras. Enquanto a função das figuras é representar, a função das palavras é principalmente narrar. Desse modo, o signo icônico é uma representação direta do seu significado, uma imagem, na maioria das vezes, capaz de ser lida e compreendida universalmente. Já a palavra (ou texto verbal), o signo convencional, somente é compreendida se o leitor for capaz de decodificá-la, ou seja, saber o que ela representa.

O livro, assim, é o resultado de uma experiência não apenas artística no campo textual, mas também do além-dele, do paratextual. É a potencialização das fantasias do artista, se pensarmos em Ítalo Calvino em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, que nos diz que

[a] fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato; o mundo em que exercemos nossa experiência de vida é um outro mundo, que corresponde a outras formas de ordem e de desordem; [...] os estratos de cores sobre a tela são ainda um outro mundo, também ele infinito, porém mais governável, menos refratário a uma forma (CALVINO, 1990, p. 113).

Portanto, entendemos *Sangue de Rosaura* como uma realização de Luiz Canabrava em vários aspectos artísticos, tanto no aparato textual quanto no visual. Por meio de um conto, ele dá título à obra e propõe uma interpretação que torna possível o

conceber de seu livro como uma obra. A seguir, apresentaremos uma leitura do conto “Sangue de Rosaura”, tentando identificar nele as matrizes para a leitura de toda a coletânea da obra.

2.1 — “SANGUE DE ROSAURA”: CONSANGUINIDADE

“Sangue de Rosaura” é o conto que dá título à obra que inicia o volume. Esta disposição pode nos levar à interpretação de que, além da primeira impressão com a abertura e a capa, o livro trará a ideia de que os textos a seguir terão algo em comum com o primeiro, pois, além de reforçar o nome da obra, pode também trazer algumas características que lhes são comuns.

Assim sendo, tomemos para análise os dez contos desta coletânea de Luiz Canabrava, dispostos da seguinte maneira: o título, centralizado na folha, em uma página de numeração ímpar, seguido de uma ilustração do próprio autor, na página a seguir, e por fim o texto relativo ao conto, em outra página.

Temos, em um primeiro momento, o título do conto “Sangue de Rosaura” na página 7, seguido desta ilustração, na página 9:



FIGURA 17: ilustração referente ao conto “Sangue de Rosaura”, de Luiz Canabrava.
FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 9.

Pela disposição da imagem, que precede o texto do conto, podemos entender que há uma intenção de trazer, antecipadamente, uma representação visual do que o leitor pode esperar na leitura. Logo, é uma interação com o conto, a ser um texto visual, texto imagem, um desenho, em que são convocadas outras instâncias de leitura. Com imagem, a omitir as palavras antes de adentrar cada um dos mistérios de *Sangue de*

Rosaura, Canabrava interpreta a própria obra escrita, e deixa à disposição do leitor para que conclua a respeito de ambas: o que uma diz sobre a outra? Completam-se? Uma complementa o que a outra diz? A imagem nos diz mais sobre o texto do que as próprias palavras? Ou nos confunde mais ainda?

Podemos ver que a ilustração de Canabrava é marcada por traços: ora em menor quantidade nas situações em que se pressupõem a presença de luz, ora em abundância, com as linhas cruzadas, para favorecer a ideia do sombreado.

No primeiro plano, vemos um homem encurvado, cujas costas estão mais expostas à luz, e a frente do seu corpo, bem como parte de seu rosto estão encobertas pelas sombras. Seu rosto é detalhado, com olhos, nariz, boca, sobrancelhas, orelha e cabelos, mas sobressaem os olhos imensos, tristes, com o olhar dirigido ao plano inferior direito. Atrás dessa figura masculina, no plano superior direito do desenho, três figuras se perfilam, provavelmente a de três mulheres. Cercadas pela escuridão, temos dificuldade de definir como são os seus rostos.

A impressão que perpassa o leitor é que a figura masculina, em primeiro plano, traz a ideia de pessimismo: sua posição encurvada, como a sugerir uma atitude de acuado, seus ombros caídos e seus olhos tristes exprimem abandono, tristeza ou medo. Nota-se que a oposição existente entre os jogos de claro e escuro também se estabelece pela conformidade do homem triste, bem à frente, e as três figuras, localizadas no plano de fundo.

Pautada por esse jogo contrastante de forças, pelo claro *versus* escuro, pelo alto *versus* baixo e pela exploração do lado esquerdo do plano *versus* o lado direito, ao fundo, a ilustração reforça a percepção de uma tensão a envolver as figuras, enfatizando-se o desequilíbrio que a personagem em destaque, mais iluminada, sofre em relação às outras, quase escondidas pelas trevas, a indicar a presença do mal-estar, do desagrado, o desconforto de estar subjugado neste enquadramento.

Estas figuras, cercadas pelos rabiscos pretos, estão ao lado do que parece ser uma porta, e a postura erguida delas, em contrapartida com a figura do homem encurvado, parece denotar superioridade em relação à figura masculina. É como se o trio oprimisse o homem.

A questão da ilustração aqui é interessante, pois embora Canabrava fosse formado pela Escola Nacional de Belas-Artes, somente em 1962, como afirma Harry Laus em

“Itinerário das Artes Plásticas” do 2º Caderno do *Correio da Manhã* em 16 de Maio de 1962, é que ele faria sua primeira exposição artística como pintor (cf. HAUS, 1962, p. 2). Não obstante, a única crítica que encontramos a respeito de Canabrava na pintura é a de Jayme Maurício, intitulada “Luiz Canabrava: uma proposta corajosa”, publicada no jornal *Correio da Manhã* quase dez anos depois, em 16 de maio de 1972. A leitura feita é a de que o artista curvelano traz em sua pintura — referida à exposição na Galeria do Banco Andrade Arnaud da Figueiredo Magalhães na época — “um artesanato evitado e de uma ausência de “combinação” de cores”, e que corteja “o singelo” (cf. MAURÍCIO, 1972, p. 9).

Podemos encontrar similaridades destas afirmações com as ilustrações feitas dezoito anos antes para *Sangue de Rosaura*: o apelo à simplicidade de traços que formam as ilustrações, marcadas pelo preto da tinta e no espaço branco do papel. Embora em preto e branco, a ilustração também carrega consigo o sangue que o verbo profetiza, a mostrar que a arte pode denunciar a angústia do ser por qualquer viés, seja na literatura, seja nas artes plásticas.

A partir destas impressões, adentremos no conto. No primeiro parágrafo, podemos entender que, assim como na ilustração, há no texto uma figura que se esconde, na cama, à espreita, de olhos abertos:

Rosaura tomava café, requentado no fogareiro. Cessou o tintilar da xícara e do pires, veio o ruído da chave na fechadura. Por economia, Rosaura não acendia a luz, agia na obscuridade. Bateu o portão da entrada, vieram os passos de Rosaura no passeio, pequenos, cadenciados, lá se foi ela, de braços cruzados, encolhida por causa do frio, segurando o terço debaixo do paletó surrado, o nariz vermelho, tiritando.

“Devo dar-lhe uma navalhada no pescoço — pensa Adão. — É isto mesmo, hei de decepar-lhe a cabeça e expô-la na vitrina da “Casa Minerva”, embrulhada em papel impermeável e com os quindins da Fábrica em volta”. Agita-se debaixo do cobertor, coça a perna, boceja. (CANABRAVA, 1954, p. 11)

A construção deste trecho mostra-nos uma figura que esconde as suas intenções, embora perscrute todos os movimentos da personagem Rosaura. A personagem título segue um ritual para depois dedicar-se à religiosidade. Oculto, Adão, que estava enrodilhado na cama, planeja não um simples assassinato, mas uma exposição do crime, uma exposição do sangue. Até aqui, ilustração e texto confluem em um expor do que é vital de forma macabra, a pressupor uma ideia de situação de horror, de desgraça, um

requisite do grotesco. Mesmo virulento, Adão permanece numa atitude passiva, agitado dentro do cobertor e afetado pelo acordar da fria manhã.

Contudo, a inibição não é o suficiente para desfazer as ideias de homicídio:

“Depois, será preciso extrair-lhe o sangue do corpo, reparti-lo em recipientes de prata, que serão colocados, cuidadosamente, um a um, em várias esquinhas, para alimentar os vira-latas. Não deverei esquecer-me do aviso, escrito com letras bem gordas: SANGUE DE ROSAURA”.

Adão fecha os olhos e trinca os dentes, de raiva. Seu último motivo é que Rosaura não quer saber dos menininhos chineses, cheios de percevejos nos cabelos sujos e perebas nas pernas. Mas essa raiva não é recente, vem do tempo em que Adão era menino, raiva que era também de Josefina e Irene, muito mais de Rosaura, que gostava dele.

[...]

Nenhum deles se casara e Rodrigo, pelas facilidades naturais do sexo, não era visto com bons olhos. Guiava-os um princípio, acima de todos os outros: gastar com parcimônia as fortunas que iam herdando. Primeiro a da avó, que morrera aos noventa anos, dura nas penas e lucidamente avarenta. Depois a da mãe; do pai, que se fora num colapso cardíaco e, finalmente, a de Rodrigo, o pecador. (CANABRAVA, 1954, p. 11-12).

O mote da narrativa é declarado em letras garrafais: o que se objetiva por aqui é o sangue de Rosaura pela parte de Adão. Não é um sangue que é oculto pelo corpo e mantém a vida, mas sim exposto, que mostre até as vísceras, e que todo mundo veja e reconheça a quem pertence aquele sangue. Se possível, que sirva de alimento até mesmo para os cachorros, como uma prazerosa forma de apreciar o assassinato. Isto, em nível de pensamento, é o que leva Adão a se encolher em sua própria raiva. O que vem dele — as ideias sobre os “menininhos chineses cheios de percevejos” — é negado por Rosaura, e fomenta a sua raiva com lembranças da infância. Percebemos, ainda, que o trio de irmãs Irene, Josefina e Rosaura coincide com as três figuras presentes na ilustração que antecede o texto do conto, e a deduzir que o homem à frente alude a Adão, que também movimenta esta narrativa.

Identificamos que a narrativa condiciona nestes instantes algumas maneiras para tentar tornar Adão como vilão da narrativa. É posto que ele sente muito mais raiva de Rosaura do que de Irene e Josefina, mas que Rosaura era a que mais gostava dele.

Adão tivera uma infância problemática, pois ficara órfão aos seis anos, com a morte da mãe (sem nome) e a do pai (Rodrigo, irmão de Rosaura). O pai de Adão seria — uma vez visto como um “pecador” — o responsável por produzir a profanação, ou seja, aquele que, por meio de uma relação fora do casamento, dera origem ao único

homem que atualmente resta na família, protegido pelas três mulheres velhas e castas.

A castidade de Rosaura, Irene e Josefina associa-se à sequeidão de suas vidas, uma infertilidade que arrastam e que se opõe à riqueza que elas possuem. Gastam as fortunas herdadas com parcimônia, assim como dão afeto e carinho de modo avarento. Em contraste, temos o desejo de Adão pela desgraça: ele quer a liberdade a qualquer custo, nem que para isso tenha que espalhar o sangue de Rosaura — devidamente declarado — pelas ruas.

Assim como desconhecemos o nome da mãe de Adão, este também não sabe o carinho que uma mulher pode transmitir — a ponto de encarar a morte da mesma não como um acidente de percurso da vida, mas como um “abandono”. Já as três irmãs solteironas de Rodrigo não apenas desconhecem o ato de ser mãe, como que, ligadas ao pai de Adão, trazem uma insensibilidade em relação aos anseios do sobrinho. Sem conseguir o que deseja, Adão conclui que a única solução possível é o assassinato.

Se a situação até então colocava Adão como um maldito na história, na sequência da narrativa vemos algumas situações que pesam contra as irmãs:

As três o receberam de cara amarrada, assim mesmo porque fora levado pela mão do padre José. Sua sorte foi que Rosaura olhou para o gato Tadeu, olhou para ele e se decidiu.

Irene passou, então, a lhe dar coques, no grupo; Rosaura a levá-lo às novenas da Matriz; Josefina a lastimar aquela parte da herança do irmão, ela coitada, aguentando trabalhadeira que menino dá, ela que era virgem.

Rosaura admitiu-o numa cama ao lado da sua e, ainda bem não tinha completado um mês, estava a defendê-lo da aversão das irmãs e de todos os males do mundo. (CANABRAVA, 1954, p. 13)

A história, a partir de então, pode sinalizar ao leitor que a questão do sangue também evoca a “consanguinidade”⁹: o menino Adão é visto como uma espécie de impureza em relação à ordem de vida das três irmãs de Rodrigo. Percebemos que as irmãs têm certa repulsa em nexos ao que é próprio da vida: Irene odeia dar aula para os meninos na escola, a dar a ideia de que não gosta dos infantes, da carne nova; Josefina vende frutos, vende o que é de ordem vegetal, e não animal. Em exceção, Rosaura é

⁹ Embora o trabalho com a ideia do sangue possa pressupor uma espécie de relação entre mineiros “perfeitos” em contraste com os de sangue não-mineiro, “adulterado”, ou de “mulatos”, optamos por não empregar e analisar *Sangue de Rosaura* por tais termos, visto que o problema que paira nos contos do livro de Canabrava não são os estrangeiros e seus conflitos em Minas Gerais, mas sim os próprios mineiros angustiados com a própria terra. Portanto, em nossa leitura, o problema é o que a pureza do sangue causa nos personagens pensados pelo escritor curvelano.

quem lida com um gato chamado Tadeu, e essa presença de vida é decisiva para que acolha o sobrinho — o olhar, a movimentação dos olhos ao gato, o exibir da vida deste animal, é que estimula o ato de adotar o menino.

Essas relações evocam diretamente tudo o que possui sangue e vida e colocam em evidência as questões da consanguinidade. Irene agride o sobrinho, mas Rosaura e Josefina apresentam relações da ordem dos mais diversos motivos: a primeira, em relação aos cuidados; a segunda, repetindo um lamento acerca de um menino que existe pelo pecado, enquanto que ela é uma virgem. Em Rosaura, cresce uma ligação com Adão de forma a suprir qualquer necessidade que a criança tenha pelo zelo. E conforme continua o narrador, passa a ser um cuidado exacerbado:

Rosaura tinha medo de tudo. Do vento que zunia com força nos dias de chuva, das leves brisas que sopravam no jardim dos fundos, dos bois que, de vez em quando, pastavam nas ruas, das almas penadas, dos homens, sim dos homens! Seu Manuel da venda era ruim feito cobra. Bebia, fazia farras, batia na mulher. Bento, irmão de Etelvina, rapaz desordeiro. O juiz-de-direito, o sapateiro, Juca do Açougue, Domingos de Feliciano... não punha a mão no fogo por nenhum deles. De homem, só o padre José das ladainhas, das procissões da Semana Santa e da festa de S. Nepomuceno, só o padre José que já nem era homem, de tão santo.

[...]

Josefina amaldiçoou mil vezes a sem-vergonhice da mulata mãe dele e o pecado do irmão Rodrigo, chorou suas louças quebradas, quis benzê-lo para lhe tirar o diabo do couro. (CANABRAVA, 1954, p. 13-14).

Ligada à religiosidade, Rosaura tem medo da vida e de todas as suas manifestações. Trata o menino sob a batuta dessa religiosidade cheia de pecados e limites. Não permite que os outros humanos (os de sangue vivo) tenham alguma relação com Adão, exceto o padre, que ela considera um santo, alguém que vai além da carne, além do sangue.

É nesse tom que há a sequência da narrativa: vemos o personagem principal lidar com as maldades que tanto há na imaginação como há na realidade em que se situa. A narrativa segue com uma descrição da adolescência até a vida adulta de Adão, que, embora fosse uma criança bem vivida, era protegido por Rosaura, a ponto de ficar em casa por decisão dela. E Adão começa a sentir as limitações por sempre necessitar de dinheiro por parte da tia:

Um dia, depois de muito raciocinar, ele encheu-se de coragem e perguntou:
— Rosaura, por que vocês não comprem o transatlântico “Queen Mary”?

Rosaura largou a vassoura, aparvalhada, depois pensou que Adão estivesse brincando e, como não gostasse de caçoadas a respeito de dinheiro, recomeçou a varrer a sala.

— Deixa de ideias idiotas, Adãozinho! Esse menino às vezes parece bobo... (CANABRAVA, 1954, p. 16).

Podemos entender este ponto como um dos principais da narrativa, visto que é este momento que desencadeia os pensamentos de ódio que Adão tem por Rosaura no começo do conto. A questão vai além do dinheiro: é um princípio de liberdade, de querer fugir daquela prisão física e emocional na qual ele se encontrava enclausurado. Seus sentimentos opõem-se entre a vergonha e a vaidade, uma vontade secreta de ser notado. Ele encontra outros lugares do mundo (Europa, Ásia, África), as novidades (geladeiras, automóveis, teatros, livros e homens) e, do auge das novidades, vemos uma referência ao transatlântico “Queen Mary”. De alguém com a sensação de preso, enclausurado em um determinado lugar, cabe o questionamento: qual é o lugar de Adão?

Esta interrogativa surge em meio a tantas expressões sobre o espaço em que vivem Adão e suas tias; sobre tal lugar quase não vemos referência nenhuma dentro do texto. Poucas são as pistas: trata-se de um lugarejo, pequeno em tudo, muito aferrado às questões religiosas.

Vemos Rosaura acordar cedo com o terço na mão, no início do conto, bem como a presença do Padre José, citado por suas ladainhas, procissões e festas católicas. Embora de considerável fortuna e donos de uma fábrica de quindins, não há indícios de que as irmãs solteironas levem uma vida luxuosa, e o que preocupa Rosaura na relação com Adão são pessoas em seu entorno: era o dono da venda, o juiz-de-direito, sapateiro, açougueiro. Neste lugarejo tão simples, Adão pretende alçar voos maiores:

Excitado com o início do assunto que há muito acalentava, ele insistiu:

— Não estou brincando, não, Rosaura. Nós encheríamos de gente...

— Para, Adãozinho! Você está maluco?

— O mar, Rosaura, eu nunca vi o mar! E tem a Finlândia, a Nova Zelândia, os Alpes Suíços e o reinado do Sião...

Rosaura repreendeu-o com tanta energia por causa dessa ideia, que Adão esmoreceu, pensando no preço incalculável do transatlântico “Queen Mary”. Depois de muitos meses, durante os quais ele se tinha tornado bem mais modesto, voltou ao assunto que o atormentava:

— Rosaura, me dá uma passagem para a Europa? Eu aproveitaria, estudaria, minha vida teria algum significado...

— Nunca! — respondeu Rosaura, ainda achando que era brincadeira.

— Mas é a minha vida, Rosaura! Minha vida. Que adianta o dinheiro no Banco?

— Adãozinho, para! Você deixa de fantasia, este mundo não vale nada, o que vale é só o amor de Deus.

— Rosaura, então uma viagem ao Rio de Janeiro. Lá tem mar.

Rosaura, amuada, nem enxergou as lágrimas que brotavam da ansiedade dele, e pintou o Rio tão perigoso, que Adãozinho ficou com medo e aquietou-se (CANABRAVA, 1954, p. 16-17).

Podemos ver que a amargura de Adão parte da inércia do local em que ele está. Ele deseja buscar um mundo diferente daquele que vê no dia-a-dia e no qual está preso. Rosaura é quem o atrapalha, com a desculpa de que a única coisa que importa é manter o “amor de Deus”, a religiosidade, o valor das tradições locais (as ladainhas, procissões e festas do padre). A Finlândia, a Nova Zelândia, os Alpes Suíços, o Reinado do Sião, a Europa e o Rio de Janeiro soam distantes da realidade dele, que não o deixa construir conhecimento e, curiosamente, não o deixa ver o mar, libertar-se.

Na forma como a tia Rosaura o trata, o diminutivo Adãozinho, lemos não uma notação carinhosa, afetiva, mas uma extensão dessa prisão consanguínea, religiosamente fervorosa e limitadora, uma apropriação que o diminui e o humilha. Não podemos deixar de evocar que, na casa onde vivem três mulheres solteironas, ele é o único homem, como o próprio nome anuncia: “Adão”. Mas, ironicamente, se encontra sufocado em sua virilidade, liberdade e falta de dinheiro.

Adão mora no interior, num lugar em que se valorizam a vida conservadora e os hábitos regrados. E assim temos o choque da sua origem sanguínea com os seus desejos: ele é um homem nascido e criado no interior, porém ele deseja sair dali para conhecer o mundo. E quanto mais Rosaura o inibe desse desejo, mais ele se revolta com ela. Revolta-se com sua própria origem, tanto de lugar quanto familiar; revolta-se contra o próprio sangue, a ponto de querer vê-lo disposto em latas para servir de alimento para os cachorros.

É Rosaura, irmã de seu pai, que deve ser destruída a qualquer custo. É com a destruição do próprio antepassado que Adão imagina conseguir a tão sonhada liberdade para conhecer o mundo. Assim vemos o ódio de Adão crescer:

Compreendeu que seria inútil insistir, embora quisesse dissertar sobre a precariedade da vida aos sessenta, que era a idade calculada para Rosaura, e sobre as doenças do coração como mal hereditário. Seu brio refreava-lhe o

desejo de mostrar-lhe o peito e gritar:

— Olha, Rosaura, seu dinheiro mofa no Banco, enquanto eu estou mofando de tédio. Minha alma está pobre e eu devo isto a você. Minha única salvação seria um pouco do seu dinheiro, se é que eu ainda tenho salvação, não vê?

Ela jamais veria, tinha a percepção curta e ele, pela primeira vez, pensou: “Rosaura precisa morrer”.

Não importavam as vantagens ou a justiça da morte de Rosaura. Nem o testamento que ela fizera. Essencial era descobrir a maneira ideal de liquidá-la. E foi o que o preocupou durante dois anos.

Vidro moído na canja dos domingos, paulada na cabeça à meia-noite, tiro, tudo isto ele imaginou nos mínimos detalhes, plano atrás de plano, perfeitamente inúteis, pois ele estava sempre em dúvida a respeito de si mesmo.

Os menininhos chineses mostram suas chagas e Adão termina, enfadado, após o degolamento, de dividir os membros de Rosaura morta. (CANABRAVA, 1954, p. 17-18).

Adão confabula em tirar e expor o sangue de Rosaura como se o arrancar da vida dela fosse também o seu próprio arrancar daquela prisão a qual a tia lhe impunha. O sangue, preso, mantém a vida, mas exposto, embora cause o horror, o aproxima da morte libertadora. O desejo do protagonista da narrativa em querer sair pode significar, assim, o assassinato do próprio espaço que o mantém, o lugar que o conserva e preserva as tradições às quais ele é submetido. Conhecer o mundo, neste contexto, equivale a aniquilar a raiz grossa que o mantém fixo em seu lugar de origem.

Ressalta-se neste trecho que, apesar de Adão desenvolver os seus planos de assassinato, “estava sempre em dúvida a respeito de si mesmo”. Podemos entender que ele questiona a própria identidade enquanto um ser que, formado por meio da fixidez em um determinado local, anseia em conhecer outros espaços, porém tem esse seu caráter desestimulado. O personagem principal associa sua liberdade à morte de Rosaura. Matar Rosaura é matar a sua realidade. Matar Rosaura é dar uma solução imediata para o mote da narrativa, a sua existência. Então, ele não mata para continuar vivo, mesmo que esta vida seja, em seu pensamento, sem valor:

Bobagem, vida inútil, é melhor levantar-se a despeito do frio e escutar Rosaura, de volta da missa, mostrando-lhe a necessidade de mais um pulover contra as correntes de vento. Dizer amém. Ele sempre diz amém, antes quisera ter convicções seguras em não vestir o pulover e a respeito das vantagens de matar velha endinheirada para o bem de todos. Mas não tem, nem mesmo sobre a própria morte. Não tem, e se levanta, insatisfeito, com um amargo na boca.

[...]

O portãozinho da frente bate. É a tia voltando da missa.

Adão se assusta, fica de pé, rígido. É preciso fugir de Rosaura, tomar o trem para o Rio e o transatlântico “Queen Mary”. (CANABRAVA, 1954, p. 18-19).

Como personagem de um conto, a vida de Adão tem a predestinação de ser curta: sua existência começou com o desejo de matar Rosaura, e até aqui perdeu com esse mesmo anseio. Ele segue a rotina do seu espaço — “Ele sempre diz amém” — de receber as críticas da tia Josefina, permanece na imobilidade do ambiente e de si mesmo. Contudo, o que confere ao personagem certa mobilidade é o seu anseio de revolta, o seu desejo pela morte e pelo sangue da tia. Se para ele é inconcebível matar a tia, ele tenta matar o espaço: vê na fuga de seu lugar de origem outra saída do terrível destino da inércia. E segue com o seu próprio plano:

Olha para um lado, depois para o outro. Nunca mais quer se encontrar com Rosaura e a única saída é a porta da cozinha. Lança-se na direção dela, empurra-a, desvairado, sente um baque, ouve um grito e repinicar de louça no chão.

[...]

Adão olha-a, impassível, embora seus olhos chorem. Choram simplesmente, sem qualquer sentido de dor, nem de alegria. Só pensa: “Amanhã, essas duas idiotas, Josefina e Irene, se esquecerão de Rosaura. Amanhã, a gente saberá do testamento e eu, certamente, herdarei pelo menos metade das ações da “Fábrica de Quindins”, apesar disto me ser completamente indiferente. Amanhã, o sangue de Rosaura será outra coisa e a sua cabeça também”.

Está esquecido dos menininhos chineses, tão distantes os pobres meninos, do transatlântico “Queen Mary”, das ilhas dos mares do sul. A única vontade que o domina, sem dúvida, é ficar em casa para sempre, à toa, pensando à toa. (CANABRAVA, 1954, p. 19-20).

Em apenas um ato, Adão realiza dois desejos: o da fuga e o de atacar Rosaura. Porém, é um ato que falha, pois ao trombar com a tia, ela acaba por desmaiar e morre. A fuga não tem o seu desenlace, pois, ao final, ele desiste de fugir; ele tromba com a tia, porém não é o responsável pela morte dela. Sem conseguir realizar estes dois desejos, Adão fica imóvel. Ele desiste de todos os seus planos de vida apenas para ficar à toa, a esperar pela herança que Rosaura tem para lhe oferecer. Sem o mote de sua vida, não há como continuar a sua narrativa de vida, o seu conto, e assim a história se encerra.

Podemos depreender, assim, que o “Sangue de Rosaura” é marcado pela questão ligada à família e pela opressão que a vida familiar causa. Sobre os familiares, há uma relação em que alguém é subordinado e massacrado em sua identidade, e esta condição o leva ao ódio e ao desejo da morte. Embora rejeitado por Irene e Josefina, é a morte de

Rosaura que ele deseja, supostamente a morte da tia que o tivera mais próximo, ao lado da cama. Ela não só o mantém preso no espaço claustrofóbico da casa, mas o limita e cerceia por questões como as moralizantes da religiosidade excessiva.

A ideia do escapismo, em conjunto com o pensamento de aniquilar aquele ou aquilo que o prende em um determinado lugar, parece soar como ponto central desta narrativa. O que seria essa essência de “Sangue de Rosaura” que pode estar presente no conto em questão e nos demais? Essa ideia do sangue que limita e cerceia poderia estar presente em outras narrativas do livro?

Conforme analisado no conto, vimos uma situação trágica a ocorrer em um ambiente rural caricaturado. Como Luiz Canabrava é mineiro de Curvelo, pode-se supor que seja uma autorreferência da visão que se tem do seu lugar de origem, como uma terra conservadora, que preza pelas tradições e busca punir os que a tentam renegar.

Se em “Sangue de Rosaura” vimos a subordinação de Adão em relação à tia Rosaura resultar em uma situação trágica, podemos ver em “O Menino”, nono conto da coletânea, uma representação similar, posto que o personagem principal, uma criança, não possui nome, vive em um ambiente no qual o suicídio das mulheres de uma família conhecida chama mais atenção do que a força renovadora de sua infância.

2.2 — OS MENINOS DE CANABRAVA

Assim como “Sangue de Rosaura”, “O Menino” também se inicia com uma ilustração do próprio autor. Se nós identificamos neste estudo um nexos que liga organicamente todos os contos, também se pode concluir que as ilustrações repetem padrões similares. A ilustração abaixo igualmente apresenta oposições entre claro e escuro; primeiro plano e plano de fundo; nitidez na figura do primeiro plano em oposição às demais figuras e a paisagem que compõem toda a imagem, como se pode observar a seguir:



FIGURA 18: ilustração referente ao conto “O Menino”, de Luiz Canabrava.
FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 107.

A ilustração de Canabrava mais uma vez é elaborada por meio de traços que se entrecruzam. O menino, de olhos grandes, perdidos no vazio, aponta para a imagem de abandono, enquanto que, ao longe, estão os adultos de costas, que o ignoram. Não só as personagens ao longe, como também a paisagem, representada pela casa ilustrada, reforçam esta concepção de solidão, distanciamento. Uma ideia que podemos perceber logo no início da narrativa:

O menino abriu caminho entre os corpos que se comprimiam a sua frente, pôs-se nas pontas dos pés e, já que a gente grande fazia o mesmo, olhou dentro do caixão.

[...]

Observava ainda, quando d. Jovita, de xale preto na cabeça e olhos vermelhos, baixou-se sobre ele e zangou:

— Sai daqui! Menino não pode ver essas coisas, não. Vá embora para casa.

Sentindo-se medroso e, ao mesmo tempo, importante — pela primeira vez via um morto e isto parecia-lhe uma façanha, apesar de achar que defunto devia ser mais esquisito — escapuliu entre as ancas gordas das donas que soluçavam e foi postar-se frente à casa, onde um pequeno aglomerado de gente esperava que o enterro saísse. (CANABRAVA, 1954, p. 109)

Da mesma maneira que abre textualmente o conto, “O Menino” é referenciado de tal forma por toda a narrativa. Não há nenhuma menção ao que possa ser o seu nome. Este tipo de tratamento pode-nos apontar para um ignorar da sua identidade e, por consequência, acarreta na diminuição de sua existência perante os adultos. A personagem da D. Jovita, a qual é devidamente nomeada, apenas irá aparecer novamente no final da história.

A situação da narrativa trata de um velório. A curiosidade de um menino, um ser que mal acaba de entrar na vida se assim pensarmos, já possui um primeiro obstáculo: os “corpos que se comprimiam a sua frente”. Corpo, além daqui superficialmente se referir aos adultos que cercavam o caixão, é também um termo utilizado para se referir aos cadáveres. Logo, a relação menino-vida e adulto-morte implica uma relação contrativa. O adulto, associado à morte, é o que “talha” a cultura da criança, a gritar com ela, impedi-la de ver o corpo da falecida.

Não é permitido, ao menino, ter a experiência sinestésica com o corpo: a visão das cores azul e branca e pressupor o tato do nariz fino, das mãos e da testa de cera; o cheiro do “perfume adocicado, de mistura com água-de-colônia”. Ante a figura aterrorizadora de D. Jovita, “de xale preto na cabeça e olhos vermelhos”, tal qual um “corpo” adulto que resplandece a questão da morte, ela o afasta ao zango. Porém, o menino, a vida, se vinga: embora flerte com o medo, sente-se importante ao ver um defunto. É a vingança da criança, pois a cultura adulta o considera “despreparado” para enxergar tamanha realidade.

Devemos observar que quem incita a percepção deste ato é o narrador: é ele quem *narra* o menino e, além de percebermos esta sujeição do personagem ante ao narrador, há também a questão de que o menino ocupa pouco espaço na narrativa, em detrimento

da defunta, que passa a ter toda a atenção:

Seu Isidro era magro, escuro e comprido como o guarda-chuva amarradinho no qual se apoiava.

— É a terceira das meninas de d. Teutônia que se vai, a última! — mumurrava ele, compungido, debaixo dos longos bigodes esbranquiçados. — Todas do mesmo jeito. A primeira foi Amália. Você se lembra dela, Pedro? Não, não deve se lembrar mesmo, não era do seu tempo. Isto foi há uns dez anos atrás. O mais esquisito de tudo é que nenhuma delas tinha motivo aparente, nenhuma deixou explicação. Foram as três quase na mesma idade. Etelvina devia ter uns trinta e quatro; Angélica, pelos meus cálculos, não passava dos vinte e oito. (CANABRAVA, 1954, p. 110).

Esta citação é a última da segunda página das cinco que compõem a parte de texto do conto, e apenas três parágrafos dedicam uma atenção à figura do menino. Os demais, que são mais extensos, remetem-se ao velório da adulta. A história do cadáver, apesar do título da narrativa se referir ao menino, é que é focalizada pelo narrador: este guia a percepção da criança completamente ignorada pela cultura adulta, ainda mais em um momento considerado como importante para os adultos, uma vez que estavam todos reunidos para velar o corpo da filha de d. Teutônia, Angélica.

Os três curtos parágrafos dedicados ao menino apontam três instantes de sua situação: o seu ferir, o seu aborrecer, e a sua escuta dos adultos a narrarem o fato. O menino, o urgir da flor da vida, não tem as suas angústias simplesmente relegadas pelo adulto: o narrador insere as passagens do menino como se elas fossem anômalas ao restante da narrativa, que se foca à voz dos adultos. O menino-vida, sem direito à fala, fere-se e aborrece-se com a dor, enquanto que os adultos estão mais preocupados em arguir sobre o que já morreu do que a respeito do que ainda mal sabe o que é, mas representa a vida.

Maria Cristina Gouvêa, em seu texto “A Construção do 'Infantil' na Literatura Brasileira” aponta que o que caracteriza a natureza infantil, especialmente na literatura do começo do século XX, é a relação da criança “à atividade (mais exatamente à atividade física) que tem no brincar sua maior expressão.” (GOUVÊA, 2000, p. 4). Parece que isto se apresenta neste conto em estudo: o brincar do menino é o seu exercer da vivência da vida. A traquinagem de caçar passarinhos, de tirar “a liberdade”, ou “a vida” deles mesmos, soa-lhe como algo natural. A morte aqui lhe é corriqueira. Porém, a morte de um adulto é que quebra o seu desejo de brinquedo: a atenção que o velório lhe traz rompe completamente com o seu ser de criança, e o aproxima de outro espaço: a

cultura adulta.

Mas que morte é essa, que toma espaço de destaque na narrativa inteira? A filha de d. Teutônia, Angélica, se suicidou “mais ou menos com a mesma idade” das irmãs Amália e Etelvina, conforme a longa fala de seu Isidro, que tem espaço nesta narrativa, nos disse na citação acima, e que tal discussão repercute:

— Ouvi falar que ela se suicidou no banheiro. Como é que foi, seu Isidro?
 — Não sei direito, não. Me contaram que foi na corda da descarga da privada. D. Teutônia achou-a, de manhãzinha, com a língua de fora.
 — D. Teutônia é uma mártir. Que gente de urucubaca!
 — É verdade que é a terceira que faz a mesma coisa?
 — É — continuou seu Isidro, bem informado. — Da Amália andaram falando que tinha sido receita errada que o farmacêutico aviara . Qual nada! Ela tinha tomado formicida. Uma pena, bonita de dar gosto ! Dizem que estava apaixonada por um homem casado, um tal de Fernandão, que logo depois se mudou daqui com a família (CANABRAVA, 1954, p. 111-112).

A página seguinte, assim como a terminação de seu último parágrafo na próxima, não menciona sequer o menino em detrimento da discussão sobre a defunta. Para uma narrativa cujo título traz uma expectativa sobre o que será abordado no conto, soa como anticlimático ter, das cinco páginas textuais que integram o conto, uma inteira dedicada a uma história que não tem nada a ver com a criança. Não que ela seja totalmente omitida: tal narração dentro da história apenas é desencadeada por causa do escutar que a criança, em seu silêncio, se permite ouvir a respeito da situação.

A cultura adulta, primeiramente a negar, na figura de D. Jovita, o menino a ver a morta, agora impõe o silêncio com base de uma história de alguém que, numa situação tão trágica, seria mais interessante do que o título propõe a contar. E é pautada por breves momentos de suposições: há divergências sobre a idade e a fisionomia da filha de d. Teutônia, e o tom que pedem ao seu Isidro que conte o suicídio é quase que anedótico, de curiosidade a respeito de tamanho fato picante.

Assim, temos aqui a presença de duas narrativas que prensam o menino em seu silêncio: uma, que é o conto em estudo, no qual o narrador se sobrepõe às ações do menino, dando-lhe pouco espaço de manifestação; outra, dentro da história, leva a criança ao silêncio em nome da curiosidade de saber tudo o que acontecia naquele velório.

Anderson Luis Nunes da Mata, em seu texto “Infância na Literatura Brasileira Contemporânea: tema, conceito, poética”, percebe que o narrador na literatura infantil

costuma entrar, por vezes, como representante da voz da criança para superar um silêncio através da memória ou observação (cf. MATA, 2015). Quer dizer, embora o narrador ainda seja uma força que conduz o menino pela narrativa, de modo a não lhe dar falas, ele também é o seu representante sobre o ignorar que lhe acontece em meio ao velório.

O narrador supera o silêncio da criança ao colocá-la não apenas como título do conto, mas também por lhe dar atenção em momentos alternados, de forma a destoar da história de Angélica, a qual é a que tem mais atenção por toda a narrativa.

Para entender melhor a nossa pressuposição, deve-se entender que a leitura feita aqui de “O Menino” integra uma leitura geral da obra. Nossa intenção é ver, nos dez contos de Luiz Canabrava, o retratar de uma Minas Gerais estereotipada e que, em algumas narrativas, é mal referenciada ou nem mesmo explicitada, como uma forma de silenciar e relegar este Estado em uma posição de decadência e emudecimento na história.

Silvio Romero, ao falar sobre a “Escola Mineira” em seu *História da Literatura Brasileira* (1888), acaba por fazer algumas considerações, mesmo que indiretas, sobre o ser mineiro: chama Basílio da Gama de [...] “tipo de mineiro fleumático, anedótico, desconfiado e corajoso.” (ROMERO, 1980, p. 418). De Cláudio Manuel da Costa, diz-se que “[e]le era tímido, recatado, melancólico, ainda que aparentasse essa bonomia mineira, que se manifesta em pilhérias e chufas inofensivas”. (ROMERO, 1980, p. 448). O mineiro, de acordo com Silvio Romero, suspeitaria de qualquer coisa que o cercasse e, embora tranquilo, estaria sempre desconfiado. Este parece ser o tom da conversa dos personagens adultos: tranquilos em respeito à figura da defunta, tramam desconfiados tudo o que a cerca, como se até mesmo a idade fosse motivo para peleja verbal. O menino, contudo, passa inerte a isso no começo da narrativa: ele brinca com o bodoque, porém, após o safanão de D. Jovita por ele querer espionar o caixão, aquieta-se. Sofre uma repreensão que o faz agir “como um bom mineiro”, calado, quieto, a escutar os outros e a “absorver suas tradições” sem direito a voz. O menino, silenciado, é como se fosse o fruto dessa tradição mineira de ser calado: o silêncio era um aprendizado de que sua palavra não deveria ecoar entre as Minas.

O falecimento de Angélica é pela corda da privada, aquilo que leva os dejetos humanos embora. A sensação de ser filha de uma terra arraigada às tradições é demais

para ela: sente-se inútil e, mesmo com o dom da fertilidade, acha-se incapaz de superar os anseios de sua matriarca. Já a morte de Amália, dita por seu Isidro que fora por formicida, alude a este remédio que mata um pequeno animal trabalhador que vive na terra. O rompimento desta produtividade é o primeiro indício do interromper de um possível ciclo de sustentação da tradição. Atentemos à página seguinte:

O menino, nesse instante, ajeitava a atiradeira no bolso traseiro. Em seguida, apertou o próprio pescoço, contornando-o com as duas mãozinhas, pôs a língua de fora e fechou os olhos. A brincadeira, porém, fê-lo tossir e fungar e, novamente, voltou a atentar na conversa de seu Isidro.

— A Etelvina usou a espingarda do falecido Abelardo. Não faz nem uns quatro anos. — Seu Isidro acendeu um cigarro de palha. — Você está lembrado dela, Tião? Aquela sim, era nervosa, arredia, nem foi de admirar.

— D. Teutônia agora está sozinha — penalizou-se o gordo. — Quem sofre mesmo é ela. Será que vai ter coragem de continuar morando nessa casa amaldiçoada?

[...]

— Olha. Acho que está na hora. O enterro foi marcado para as quatro.

— Ouvi falar que gente que se mata não pode ser enterrada em campo santo.

— A rigor tem que ser assim. Mas o vigário não leva essas coisas ao pé da letra, não. Você não ouviu o sino dobrando? O que ele não vai fazer, mesmo, é rezar o ofício dos mortos. Acho que ele age direito, sabe-se lá o que passava na cabeça da pobre coitada? Quem é que pode pôr culpa nela? (CANABRAVA, 1954, p. 112-113).

Percebe-se que o menino tenta se enforcar tal qual Angélica, a se sufocar. Podemos pensar que a criança entendeu que, se também se matasse tal qual a moça, iria conquistar a mesma importância que ela tinha naquele momento para com os adultos. Trata-se, portanto, de uma repetição de uma tradição pesada, aprisionante, da qual ele tenta escapar.

Esse perceber do menino que deveria se matar para ter importância é um destaque de dentro da narrativa: até mesmo na própria história em que ele leva como título o seu destaque é relegado em nome de um cadáver adulto.

No texto “De Minas para o Mundo”, Ângela Maria Guida e Joelma Sampaio Evangelista discorrem sobre o que poderia ser relacionado à cultura mineira. A se apoiarem no conceito de identidades de Stuart Hall, apontam “a tradicional família mineira”, “a religiosidade fervorosa”, “a educação severa”, “culinária simples” entre outros como elementos pertencentes a esta cultura, como construções discursivas; e defendem que em um tempo em que se discute a descentralização do sujeito, discursos fragmentados e crises de identidades, preservar uma tradição mineira parece incoerente

(cf. GUIDA e EVANGELISTA, 2005, p. 3). Um dos temas tratados no conto, a questão da religiosidade, parece ser associado com o quem diz no que tange a essa tentativa de preservação da tradição mineira em tempos de novo olhar sobre as culturas. O que adianta tentar impor a um menino uma cultura, se ele pode ter outros anseios?

O conto se encerra com o cortejo. Ao menino são dedicados, mais uma vez, poucos parágrafos do narrador, a representar como o personagem continua sendo ignorado pelos adultos da narrativa:

Na porta da casa houve um movimento de gente se afastando, para dar passagem ao caixão de virgem.
 Duas ou três mulheres, que haviam conhecido Angélica mais de perto, choravam alto.
 Logo atrás, apareceu uma velha magrinha e lívida, amparada por d. Jovita. Estava com a cabeça semi-caída para trás, movia-se com passos de sonâmbula, como se também fosse morta e a obrigassem a andar. Não tinha lágrimas, nem gritos, nem culpas. Era d. Teutônia.
 O menino foi empurrado e ficou espiando de longe.
 Passaram mulheres soluçando baixo, homens, moças carregadas de flores. O grupo de seu Isidro acompanhou-os, por fim, lentamente.
 O menino enfiou a mão no bolso traseiro para se certificar de que a atiradeira ainda se encontrava ali.
 O enterro ia dobrando a esquina, no silêncio da rua empoeirada, onde brilhava o pouco de sol que conseguira varar as nuvens.
 Tossiu, limpou o nariz na manga da camisa e, mancando, seguiu atrás.
 (CANABRAVA, 1954, p. 113)

No final, o menino volta a ter protagonismo no conto que leva o seu título, ainda assim relegado na história, a ser obrigado a seguir, por último, o cortejo fúnebre dos adultos. A imagem de solidão e ausência de identidade que vimos na personagem Adão em “Sangue de Rosaura” é aqui reforçada na personagem do menino, sem nome e sem espaço na narrativa. Se Adão enxerga o sangue como uma possibilidade de libertação, o menino, ao ver o suicídio celebrado a seu entorno, deseja também o derramamento de seu próprio sangue, para conseguir atenção naquele meio. O sangue, que jorra da capa, vai unindo os contos do livro, permitindo ao leitor outras linhas de leitura.

A partir da análise deste conto, podemos destacar o aspecto da pouca valorização da criança nos contos que formam *Sangue de Rosaura*. Em outras narrativas — tomemos “Noite”, “João Peba” e “O Buraco” como exemplos — a presença da criança carrega este mesmo semblante de uma vida que surge com intensidade, porém parece estar fadada ao isolamento, à morte. As ilustrações de Canabrava para cada conto, se comparadas, podem intensificar imagetivamente essa linha temática:



FIGURA 19: ilustração referente ao conto “Noite”, de Luiz Canabrava.
FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 23.



FIGURA 20: ilustração referente ao conto “João Peba”, de Luiz Canabrava.
FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 83.

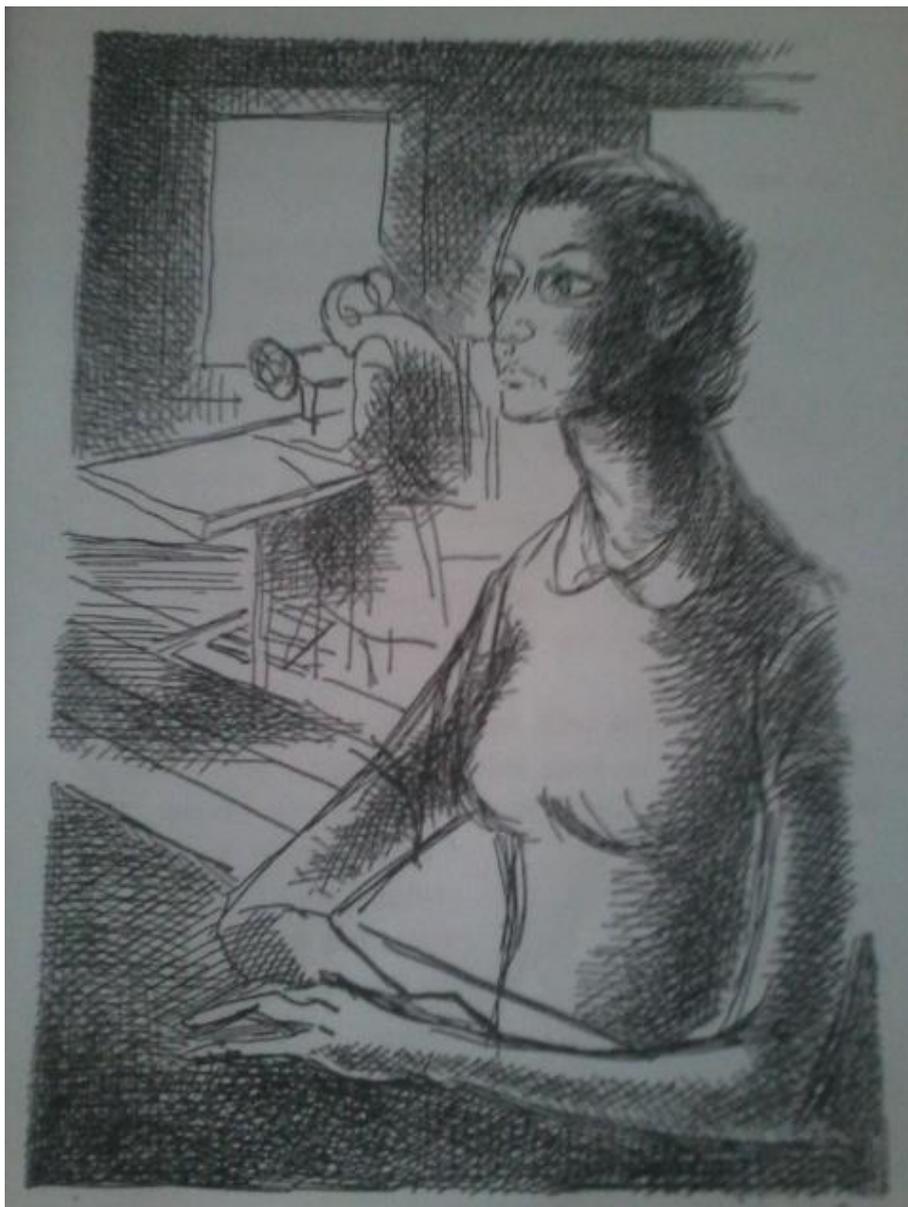


FIGURA 21: ilustração referente ao conto “O Buraco”, de Luiz Canabrava.
 FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 93.

A ilustração do conto “Noite” refere-se à cena em que Constança, filha do casal que mora na zona rural, está a fugir durante a madrugada. “João Peba” mostra o personagem título (que, embora sendo adulto, possui comportamentos infantis) escondido no chiqueiro, com a figura feminina da mãe, ao fundo, a procurá-lo. Na imagem de “O Buraco”, embora estejam representadas duas mulheres adultas, aquela que está em destaque, em primeiro plano, supõe ser a personagem Dalva, visto que ao fundo há alguém trabalhando na máquina de tear, função esta que pertence à Maria Emília, irmã da personagem principal. A narrativa gira em torno da gestação do filho de

Dalva, que morre ao nascer.

Assim como vemos em “Sangue de Rosaura” e em “O Menino”, a figura central da imagem de “O Buraco” apresenta os olhos grandes, perdidos, como se fitassem um ponto inapreensível para o espaço da gravura. Se comparada com as outras duas ilustrações, vemos que nestas não há a presença de olhos: os rostos estão com poucos traços de definição. A falta de identidade, bem como a de foco (o olhar para o “nada”), pode implicar a ideia de ausência de valor dessas personagens: perdidas, elas não sabem o que fazer para serem valorizadas em seu meio. Elas se encontram em situação de isolamento por serem o que são, por não corresponderem a uma expectativa social. Nas três ilustrações, a imagem da solidão e do abandono está presente, como se fosse um padrão, que se repete, nos desenhos e nas histórias.

Em “Noite”, vemos Constança se preparando para dormir, porém ela sente medo da escuridão. Clotilde, sua irmã, nega à criança a possibilidade de deixar a lamparina acesa. Então ocorre a seguinte disposição do texto:

O vento zunia e, agora, era mais distinto o barulho das águas do riacho.

No meio da noite, viu-se de pé. Do corredor vinha um silvo profundo, ecoando indefinidamente. Ela tateou no escuro e jogou-se na cama da irmã.
— Tide, Tide!
Clotilde não teve um movimento. Constança sacudiu-a e sentiu um arrepio. Ela estava de uma frialdade de morta (CANABRAVA, 1954, p. 39).

O zunido do vento, o barulho das águas do riacho e, por fim, um “silvo profundo” antecipando a sensação fria da morte e criando na mente do leitor a ideia de passagem, pelas imagens do vento, riacho e corredor, superpostas.

O que sucede em diante são situações imaginosas, como a empregada Brasilina cinza como uma morta-viva, a mãe de Constança a chorar formigas pelos olhos, o pai, mesmo aparentando ter sofrido uma séria queda de cavalo, respirava de uma maneira que fazia duvidar se ele estivesse vivo. Brasilina diz à criança que a irmã está morta, mas Clotilde acorda e diz que é Constança que está morta. A menina começa a ficar infestada pelas formigas que surgiam do olho da mãe, bem como a mão do pai crescia para lhe sufocar a garganta. Atordoada, corre para tentar fugir, até que cai morta no riacho:

Constança vagueou pela plantação de milho e ganhou a estrada. Doía-lhe a garganta e não conseguia livrar-se das formigas. Com as forças que lhe restavam, foi até ao riacho e banhou a testa. Depois, caiu de costas na terra úmida.

A claridade da manhã acordou Clotilde. Levantou-se e olhou para a cama de Constança. Estava vazia. Pareceu-lhe ter escutado rumores à noite. Na certa, a antipática da irmã, com medo, chamando-a. Ainda bem que não se acordara (CANABRAVA, 1954, p.43).

Parece que tudo irá voltar à normalidade, quando a família descobre que Constança foi achada morta no riacho, com as marcas de mão no pescoço e formigas pelo seu rosto. O que acontece entre os trechos da narrativa divididos pelos três asteriscos é dúbio: o que aconteceu é coligado com os fatos de início e fim da narrativa? Se é um pesadelo, quem o está sonhando? A divisão da história com um momento de terror mostra também como a família se divide: o medo dos seus familiares leva a criança à morte. O sangue da criança jorra por não se pertencer aquele lugar — enquanto que ela é humana, e os outros são os monstros. Constança, enfim, morre por não ser uma criatura daquele ambiente. E não podemos deixar de mencionar a presença constante das formigas: são as “lixadeiras” minúsculas, que limpam e purificam o ambiente, depois da morte.

Situação igual acontece com João Peba: o menino (supostamente filho gerado da relação incestuosa entre os irmãos Maria Cândida e Pedro Pedra) está desaparecido. Sua mãe, com a voz, “procurava vencer a ventania, que bufava na solidão dos Gerais.” (CANABRAVA, 1954, p.85). Essa alusão ao espaço corrobora nossa ideia de que as narrativas acontecem no espaço interiorano de Minas Gerais, crivado de tradições, preconceitos, limitações sociais e religiosas. Maria Cândida desiste de procurar o filho e vai comer o almoço, servido por Chica, a empregada. Porém, ela escuta grunhidos vindos do chiqueiro, e lá acha João:

Perto do chiqueiro, a mulher ouviu um grunhido que não era de porco. João Peba estava acorçado num canto, os olhos abertos na cabeça afunilada, enxuto, sem um arranhão. A mãe agarrou-o pela camisa e o arrastou-o para casa. Sentia uma tremedeira por causa do frio da chuva e o ódio descontrolou-a. Tatu-peba! Aquele bicho babão não era seu filho! Começou a esmurrá-lo. João Peba não se defendia. A mãe golpeava-o na cabeça e, queimando o pé no borralho fumegante, ficou mais nervosa. Pegou o caldeirão cheio de angu ainda quente.

— Carma, sá Maria! Carma, sá Maria — gritou Chica.
 O ferro fez um barulho surdo na cabeça do bobo. Ele caiu de borco, ficou
 quieto e o sangue começou a escorrer no chão de terra batida.
 Cruz! tatu-peba focinha nas sepulturas... (CANABRAVA, 1954, p. 89).

Simbolicamente, João Peba morre vítima da própria tradição: daquilo que é gerado para dar sustento, para permanecer a vida. O caldeirão, a conter um alimento da terra — a comida típica, o angu — provoca o sangue e a morte de um filho oriundo daquele próprio ambiente. O cenário mineiro, assim, aparece mais uma vez como hostil àqueles que se destoam ou fazem coisas contrárias à tradição local: é o ignorar pela valorização da morte; a condenação por não aceitar as trevas do ambiente; é morrer por ser o diferente.

A mutação do homem em bicho revela o aviltamento e o rebaixamento do ser humano. O tatu-peba é, assim, como as formigas, frequentador das sepulturas, alimentando-se de cadáveres. Observamos que o autor explora imagens ambíguas e sugestivas: os animais que, à primeira vista rebaixam, também servem como símbolos de purificação ou purgação: limpam o mundo de suas “anomalias” ou diferenças.

De maneira similar, vemos em “O Buraco” o aborto de uma criança, fruto de uma relação não compromissada: Dalva engravida de Alfredo, e Maria Emília, sua irmã, começa a maltratá-la, uma vez que Dalva não trabalha e sua irmã iria sustentá-la. A história segue com o conflito entre as irmãs, até que Dalva, ao dar a luz em um hospital de Belo Horizonte — novamente uma alusão a Minas Gerais — desmaia. Ao acordar, descobre que a criança nasceu morta, e foi enterrada no dia anterior.

Há uma passagem para a cena em que ela aparece no cemitério da capital mineira, a tentar resgatar o filho da cova, pensando que foi Maria Emília que o enterrara vivo:

Dalva deu volta pelo longo muro branco, empurrou o portão e entrou.
 Correu através dos labirintos de cruzeiros, procurando febrilmente a cova mais fresca, onde devia estar o filho.
 Coitadinho, nem bem saíra de um buraco e já o enterravam em outro.
 Precisava respirar. Que judiação Maria Emília fizera com ele. Ainda bem que viera a tempo de salvá-lo.
 Ali estava.
 Baixou-se e cavoucou a terra, até que seu Eusébio, o coveiro, avistou-a e gritou pela mulher (CANABRAVA, 1954, p. 103).

O uso da palavra buraco para servir de referência a dois termos — o túmulo e o útero — pode implicar uma conotação para a qual os significados convergem: nascer

possui a mesma ideia que morrer naquele contexto. Atingida pelos maldizeres da irmã, que a condena por ter um filho sem sequer ter se casado, Dalva vê em Maria Emília aquela que condena a continuidade da sua vida através de uma criança.

Por meio dessas crianças vistas como promessas de vida que não vingam, Canabrava aponta para um ambiente inóspito, dificultando a perpetuação da fertilidade e do impulso vital, nas narrativas que compõem *Sangue de Rosaura*. O sangue derramado parece de automutilação: é a própria natureza que sacrifica os seus filhos em nome da ordem que impera no espaço-lugar. Este, retratado reiteradamente como um local claustrofóbico, oprimido pelas crenças, superstições e preconceitos, inibe as crianças, o sangue novo, e pune severamente os transgressores. Com estes exemplos de cenários sombrios, tradicionais e repressores, questionamos se Rosaura — e seu sangue derramado — não seria uma alegoria de Minas Gerais.

2.3 — O SILENCIAMENTO DE MINAS GERAIS

De Minas, tudo é possível. Viram como é de lá que mais se noticiam as coisas sensacionais ou esdrúxulas, os fenômenos? O diabo aparece, regularmente, homens ou mulheres mudam anatomicamente de sexo, ocorrem terremotos, trombas-d'água, enchentes monstras, corridas-de-terreno, enormes ravinamentos que desabam serras, aparições meteóricas, tudo o que aberra e espanta. Revejam, bem.
(Guimarães Rosa, “Minas Gerais”, em *Ave, Palavra*).

Até então podemos considerar que *Sangue de Rosaura* utiliza do recurso “sangue” como uma forma de demonstrar a opressão violenta de um lugar, Minas Gerais, sobre aqueles personagens que, por serem diferentes ou por ansiarem uma liberdade impossível para a tradição local, pagam com o sangue derramado, seja o próprio sangue ou o alheio. Mas o que podemos alegar para inferir o espaço das narrativas como sendo o de Minas Gerais? Além das menções explícitas de cidades e cenários mineiros, o que haveria de representação de Minas Gerais no livro?

José Aderaldo Castello, em *A Literatura Brasileira: origens e unidade* (1950-1960) parece tornar esta questão ainda mais problemática: em outra rara aparição de Luiz Canabrava nos estudos da Literatura Brasileira, o pesquisador considera que *Sangue de Rosaura* tem, como espaço retratado, o Estado de São Paulo:

Um [...] exemplo de contista renovador é Luiz Canabrava: sua expressão inicial se apresenta com a particularidade que consiste na preferência pelo mórbido a confundir-se com o fantástico. Surge, contudo, com estrutura bem definida conforme a tradição do conto. Assim, a pesquisa psicológica, volta para aquelas situações mórbidas e passionais, é conduzida ao desfecho, delimitando o todo. E com ele, juntamos outros contistas e romancistas, com estreias nos limites aqui propostos: Dinah Silveira de Queiroz, Mário Donato, Geraldo Santos, Ricardo Ramos, Helena Silveira, Lygia Fagundes Telles, Autran Dourado. **Com exceção deste último, os demais estão presos ao universo paulistano e paulista** (CASTELLO, 2004, p. 469, grifo nosso).

A afirmação de Castello é de difícil defesa, pois não encontramos nada que relacione a escrita de Luiz Canabrava com o universo paulistano — aliás, é bem mais aceitável como um escritor mineiro cuja obra parte do epicentro do Rio de Janeiro, lugar em que viveu e publicou seus livros. Embora se possa entender que as narrativas cujos espaços não foram nomeados podem passar-se em qualquer lugar, é mais provável que, com o lugar mineiro declarado em outros contos do mesmo compêndio, o livro *Sangue de Rosaura* seja uma representação do espaço de Minas Gerais e de suas situações, por vezes extravagantes, conforme a citação de Guimarães Rosa que abre este subcapítulo. Contudo, Castello parece coincidir com a nossa proposta de pesquisa quando diz que é um “mórbido a confundir-se com o fantástico”, a denotar que não se trata de um fantástico pleno, e sim de uma morbidez que — agora em nosso contexto — seria relacionada a Minas Gerais como vemos na obra.

Nossa ideia de que se trata de um espaço alegórico alarga a concepção de espaço, que não se limitaria apenas à concepção geopolítica de Estado, mas de lugar — fantástico e mórbido, como definiu Castello — que representaria, na escrita de Canabrava, a relação com seu lugar de origem, seus conflitos individuais, sua difícil identidade. Como alegoria, a imagem de Minas Gerais/Rosaura se estende aos demais contos do livro, reiterando os sentimentos de solidão, marginalização e opressão¹⁰.

Mas como discutir Minas Gerais, a mineiridade e suas representações na literatura de Canabrava? Discutir a concepção de um termo como “mineiridade” para definir a essência dos costumes de um povo é problemático, uma vez que tentar buscar tais limites pode ser imensurável. Até na própria noção de Minas Gerais como um Estado homogêneo, de tradições iguais em suas regiões, tem-se problemas. Esta divisão dentro

¹⁰ No terceiro capítulo deste estudo, faremos estudo detalhado sobre a alegoria e suas implicações na obra de Luiz Canabrava.

de Minas Gerais nós vemos discutida por João Batista de Almeida Costa, na tese *Mineiros e Baianeiros: englobamento, exclusão e resistência*. Costa defende que

[a] hierarquia mineira se instaura no século XVIII, conjugando dois pólos distintos e opostos, a região aurífera e o sertão sanfranciscano, que expressa a civilização erigida nas minas gerais e o vazio de civilização existente nos sertões dos currais da Bahia. É necessário salientar que em Minas Gerais e no Brasil o sertão não aparece por acaso, como o englobado. Seus polos distintos e opostos, o litoral e o sertão, expressam os mesmos sentidos dos polos constitutivos da hierarquia mineira, sendo que o englobado, o sertão, é recorrente nas duas totalidades. Seu oposto, valorizado como superior, é construído com significados distintos nas duas hierarquias, ou seja, a região aurífera e o litoral. (COSTA, 2003, p. 10-11).

Pelas palavras de Costa, o problema de se pensar em Minas Gerais como inteira é a divisão que há desde o século XVIII entre dois polos: o de mineração do ouro (ou seja, as Minas) e o resto, que seriam compostos pelo sertão em torno do Rio São Francisco (por consequência, as Gerais). É um estado de nome composto que aponta, assim em suas terras, uma pluralidade de culturas que dificultam a aceção de que, no Estado mineiro, haja uma cultura una. Um exemplo que vai na direção da ideia de unificação vemos na discussão de José Luiz de Vasconcelos Barros¹¹ em *O Enigma da Mineiridade: característica antropológica ou mera suposição?* Este autor, por exemplo, faz comentários a respeito do que seria um típico “homem mineiro”:

[n]o “homem mineiro” a sobriedade, a honestidade e o comedimento, em todos os atos de sua vida, são características iminentes e a marca de sua inteligência. Sóbrio no falar, ascético no morar e no vestir-se, frugal e moderado na alimentação, “sisudo e grave em tudo” segundo Carlos de Laet. Magro, ossudo, esguio e musculoso, é extremamente resistente e raramente adocece. Dedicado à família, mantém com a mulher e os filhos uma relação de respeito e de domínio, onde sua autoridade e obediência jamais são contestadas. Características estas, também, centradas no migrante português dos primeiros tempos.

[...]

Reservado, dissimulado, desconfiado e imaginoso, tem o mineiro, ainda, muito de ardiloso, atributos que foi agregando à sua personalidade à medida em que se sentia geograficamente isolado pela montanha e acuado pelos rigores dos instrumentos de fiscalização de suas atividades. (BARROS, 1999, p. 24-25)

¹¹ Válido ressaltar que Barros não é propriamente formado em Ciências Sociais ou em alguma das suas ramificações, e sim em Medicina, embora conste nesta sua publicação que utilizara referenciais de autores renomados para defender as suas ideias, como Maria Arminda do Nascimento Arruda em *Mitologia da Mineiridade* (1990), Fábio Lucas em *Mineiranças* (1991), Sylvio de Vasconcelos em *Mineiridade — Ensaio de Caracterização* (1968), dentre outros.

Este pressuposto de Barros é generalizante. O retrato do investigador identifica uma figura conservadora, a denotar uma espécie de “homem perfeito”, que não comete deslizes, com o corpo ideal e que se impõe como líder dentro de um contexto patriarcal — O que são atribuídas como herança portuguesa. Contudo, o trecho seguinte nos chama a atenção: o homem mineiro é um ser isolado, que vive assim por causa das montanhas e vigiado pelo que faz. E isto é algo que podemos ver no conto “Sangue de Rosaura”: Adão é isolado em uma terra limitada, é vigiado pela tia beata para saber se está a manter ou não as tradições.

Claro que estas proposições não solucionam a definição de “Minas Gerais”, “ser mineiro”, “mineiridade”, e sinônimos, mas permitem delinear as representações de Minas a partir da letra e do desenho de Luiz Canabrava. Logo, serve para entendermos que não são apenas as situações que são grotescas em *Sangue de Rosaura*: é proposital a caracterização enfadonha de Minas Gerais justamente para ressaltar as situações que acontecem nos espaços das narrativas. Viventes neste espaço medonho que as aterroriza, parece que as personagens sequer ousam falar o seu nome, com medo de despertar um mal maior. A fantasmagoria que conduz parte das narrativas também acentua alegoricamente a pesada opressão que se abate sobre os moradores: nas narrativas de Canabrava, o mineiro convive com o inusitado, o insólito das cenas chama a atenção do leitor para o inexplicável da vida e da falta de identidade dos seres.

Tomemos como exemplo o conto “Isaltina”. Vemos a história de uma mulher que põe fogo em uma igreja por vingança ao padre que não aceita se casar com ela. A ideia de uma ambientação com costumes católicos está presente no edifício no plano de fundo da ilustração que antecede o conto:



FIGURA 22: ilustração referente ao conto “Isaltina”, de Luiz Canabrava.
FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 57.

O conto abre com a ilustração de uma mulher com os cabelos e o corpo cobertos por um pano, com uma igreja ao fundo. O chão e a terra, tomados pelos traços negros entrecruzados, bem como algumas sombras no corpo da mulher, ressaltam alguns pontos de luz da personagem e da construção ao longe. Podemos entender que há uma ligação religiosa que, preservada pela candura do branco, entra em contraste com as coisas terrenas, como se o sacro fosse capaz de suportar o mal negro que assola aquela terra e seus seres. Os olhos da personagem também estão destacados, arregalados, indicando espanto, assombro e medo. A posição da personagem (com mãos encolhidas,

cabelos escondidos sobre o véu) ressalta atitude de contenção e isolamento.

Isaltina põe fogo em uma igreja e foge. Isso pode ser entendido como uma das razões que cercam as fugas que vemos em *Sangue de Rosaura*: é quando os personagens cometem um atentado contra a cultura, a sociedade mineira. A religião católica, aqui, pode ser vista como um dos elementos que constituem essa sociedade e, por isso, leva à revolta de Isaltina que, apaixonada pelo padre, luta contra a tradição que é imposta em seu ambiente. Em nome do que é proibido em sua terra — casar-se com um padre — ela queima a igreja almejando uma purificação, para que aquele lugar renasça sem os seus vícios e tabus culturais.

A população da cidadezinha mineira se esforça, em conjunto, para tentar apagar o fogo: Tiana, a zeladora da igreja; Nico, o carroceiro, Bento da Silva; dono de uma loja de esquina, entre outros. Podemos compreender estes gestos como o esforço do povo mineiro para preservar as suas instituições. É o que podemos pensar, mais uma vez, em integrar a população como parte do coletivo de elementos que compõem as Minas Gerais presentes em *Sangue de Rosaura*: se parte do sangue tenta escapar pela ferida, ainda se mantém outra boa quantidade a fim de que o corpo se mantenha vivo, em ordem.

As pessoas, embora sabendo que Isaltina queimara a igreja por ter se apaixonado pelo padre, permanecem caladas. Porém, são três figuras que trazem à luz esta discussão para o texto: um homem chamado Miluca, a dona do prostíbulo e um rapaz afeminado. Diferentemente das outras personagens femininas, que se mostram, em níveis distintos, com preocupação em relação ao pecado de não questionarem a castidade do padre, estas tratam do tema com naturalidade. São personagens que quebram as tradições, seja pelo local que ocupam dentro da sociedade, seja pelas identidades diferentes que assumem, quebrando os paradigmas locais. Num ambiente engendrado numa endogamia massacrante, eles são o outro, a amedrontar com sua alteridade assustadora.

Podemos conceber que, com o desenlace com o compromisso católico (e, por conseguinte, com a cultura mineira), temas delicados vêm à luz no texto de Canabrava e mostram as hipocrisias que reinam na sociedade de Minas Gerais. Ainda podemos ressaltar, nessas imagens, uma trindade desafiadora formada por Miluca, a dona do prostíbulo e o rapaz afeminado, que ferozmente se choca com a santa trindade católica.

O conto passa a descrever um delírio de Isaltina, em que ela se imagina a entrar

nua na procissão, com seus cabelos vermelhos (vermelhos como o sangue) a voar pelo vento, na frente de toda a multidão, com direito ao padre a contemplá-la inteira. Ao se posicionar com um enfoque sexual do próprio corpo, ela imagina vencer a barreira que há entre ela e o padre. A tradição conservadora mineira, que tem repulsa pelo corpo feminino nu, receberia um choque de realidade: é assim a carne em estado puro, é assim que o corpo é constituído junto com o sangue.

Ante este instinto animal, Isaltina, escondida em casa, ouve os gritos da mãe, procurando-a. O conto termina com o seguinte parágrafo do narrador: “Antes que a mãe dissesse palavra, ela, imóvel, trincou os dentes, com ódio, disposta a ter sangue nas mãos, a morder alguém até estraçalhar.” (CANABRAVA, 1954, p. 66). Ao deixar exposta a sua animalidade, ela se revela como alguém que renega sua origem: o ódio da mãe é similar ao ódio de Adão contra a tia Rosaura. O seu desejo por sangue, por ferir, é de destruir esta tradição que a impediu de se apaixonar, de libertar-se e exercer plenamente seu desejo e sexualidade. “Isaltina”, portanto, mostra o resultado de um ataque à sociedade: neste ato extremo, só resta à protagonista fugir e ruminar sua revolta, sua identidade tolhida, sua negação à repressão.

Esta imagem contribui com a expressão de um cenário supostamente mineiro, com as cenas soturnas que vimos até aqui nos contos de *Sangue de Rosaura*. Contudo, ela toma outras interpretações com esta informação que VIEIRA (2011) traz em sua reportagem para a *Pequi Magazine*:

[o]utra história interessante em *Sangue de Rosaura* é “Isaltina”, baseada em fato que abalou a sociedade de Curvelo. Uma mulher se apaixonou pelo pároco, monsenhor João Tavares, e tentou levá-lo para a cama de qualquer jeito, mas ele, inabalável no celibato, repreendeu-a sem detença. Então ela entrou com querosene na Matriz de Santo Antônio e — zás! — ateou fogo ao templo, começando pelos altares de madeira. Luiz Canabrava deu roupagem ficcional a esse episódio com verdadeira maestria (VIEIRA, 2011, p. 54).

A revelação de Vieira vai ao encontro da proposta defendida por esta análise: a viagem de Canabrava a Minas Gerais, para organizar e compor o livro que concorreria ao prêmio literário, foi mais que um retorno a seu Estado natal, representou uma busca dentro de si, de onde emergiram as imagens de dor, solidão e sangue que o livro repete. O sangue reata esse laço embrionário que revela seu lugar de pertencimento: Canabrava

não renega Minas, porém em *Sangue de Rosaura* a mostra com repulsa, como se o lugar não compreendesse a dor física que ressaltam nas narrativas e desenhos. Reconstituo uma história factual de sua cidade, ele deixa evidente que, embora não se discuta o teor universal de seus relatos (que, sem dúvida, valorizam e muito suas histórias), suas vivências, sua lembrança de artista nascido em Curvelo, então uma pequena cidade mineira, compõem uma linha discursiva que expressa a difícil relação do homem com seu lugar de nascimento e, em termos macroscópicos, com um mundo que, embora grande, também oprime, julga e limita.

Isaltina tenta fugir do local, após atacar uma instituição que é visceral para o ambiente: a Igreja. Como podemos perceber em alguns contos de *Sangue de Rosaura* — ressaltaremos, por exemplo, “O Colecionador de Quinquilharias” e “O Bruxo” —, a fuga parece ser uma possibilidade para escapar do mal que aquele ambiente impõe. Em outros contos, a morte também representa essa fuga.

Assim como vimos em outras ilustrações da obra, as que se referem aos contos supracitados também carregam consigo uma sensação de suspense, de personagens cercados pela escuridão e isolamento:



FIGURA 23: ilustração referente ao conto “O Colecionador de Quinquilharias”, de Luiz Canabrava.

FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 47.



FIGURA 24: ilustração referente ao conto “O Bruxo”, de Luiz Canabrava.
FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 69.

Estas imagens diferem de alguns contos analisados sobre os meninos de Canabrava, pois representam adultos nos traços. Um destaque dessas imagens é a valorização dos objetos: na referente ao texto “O Colecionador de Quinquilharias”, vemos um homem a segurar, com zelo e desconfiança, um baú repleto de objetos. Já na imagem que antecede o conto “O Bruxo”, um homem segura uma faca que, pela sua base, está em forma de cruz, o que traz a ideia de uma religiosidade cristã que cerceia os mistérios de um povo.

Tais artefatos, nestas narrativas, implicam uma questão de afronta à memória do ambiente em que convivem. Na narrativa “O Bruxo”, por exemplo, Cristiano é atormentado pelo personagem-título que aparece em seu quarto. Antes de começar a se enclausurar na própria casa, assim o narrador descreve a sua vida:

Sua vida era simples. Depois que saía da venda, onde batia papo a maior parte do dia, datilografava ou ia conversar com Berenice em frente à casa dela. Com os amigos, encontrava-se mais tarde, aos sábados iam ao cabaré da Augusta, onde tinha uma loura nova recém-chegada de Montes Claros (CANABRAVA, 1954, p. 73).

Podemos entender que esta é a representação, falando de modo chauvinista, de um homem mineiro: dedicado, esforçado naquilo a que se dedica, com bons companheiros para a farra e que exhibe sua masculinidade tanto com a namorada quanto indo ao prostíbulo.

Dominado pelo bruxo, Cristiano é levado a acreditar que ele seria a solução de seus problemas. Como bem diz o narrador nesta passagem: “Passou por todas as emoções. O Bruxo era o único em mil anos e trazia consigo todas as dores do mundo, todos os espasmos da realidade. Cristiano sofreu e se alegrou, porque fora o escolhido do Bruxo.” (CANABRAVA, 1954, p. 76). Neste momento, quando o bruxo passa a ser a “verdade” de Cristiano, vemos desconstruir-se a sua rotina: tudo o que fazia antes eram coisas “simples”, comuns. O bruxo lhe dava a impressão de poder ser bem mais do que isso.

Novamente, as representações, aparentemente inocentes, expõem as hipocrisias dos papéis sociais: nem a namorada, nem a prostituta interferem em sua vida; o que o domina é o bruxo. Um bruxo, como sabemos, é detentor de poderes sobrenaturais; ele faz mágicas, encanta, seduz perigosamente.

Cristiano começa a dar conta de que o bruxo não lhe levaria a lugar algum. Então, decide matá-lo. O momento que o faz cometer o ato é quando assim pensa: ““Vou procurar meus amigos, sairemos juntos para o cabaré, onde acharemos a moça de Montes Claros”” (CANABRAVA, 1954, p. 78). Então avança, para apunhalar o adversário. Esta sentença pode evocar como a questão do espaço funciona como uma chave para acionar a derradeira atitude da narrativa: o fato de a moça ser de Montes Claros é atrelado ao ato de recomposição de Cristiano com seu lugar de origem.

Motivado por uma prostituta da cidade mineira, ele ataca, agride o “mal” que o “aprisiona”: o bruxo. Hipocritamente, a sociedade banaliza e aceita o encontro com a prostituta, mas rejeita suas relações com o bruxo.

O conto assim se encerra: “Na sua modorra, Cristiano só tem consciência de uma mancha vermelha no chão. Pode ser um rastro de sangue, bem como uma réstia do sol nascente.” (CANABRAVA, 1954, p. 79). O sangue se confunde com o ambiente: o bruxo nada mais é do que um assombro da própria Minas Gerais que alerta Cristiano sobre os riscos de deixar aquela terra e seus costumes. Minas toma uma forma de reduzir o personagem a nada sem os costumes de seu estado. Assim, o seu sangue que sai é o sacrifício para a manutenção de outros que mantêm a sua vida. O ocorrido com Cristiano é uma medida exemplar que o ambiente toma com os seres que nela vivem.

O bruxo teria sido sua libertação, mas a força da tradição recompõe seu destino, enclausurando-o na costumeira “modorra”, conforme prediz o texto. Também reiteramos o sugestivo nome da personagem: Cristiano, o cristão, seguidor das predições cristãs. Nesse caso, a morte de um homem, o bruxo, tem menor peso social que a morte das tradições cristãs.

Já em “O Colecionador de Quinquilharias”, temos uma situação curiosa: conforme analisamos no capítulo anterior deste trabalho, na versão publicada em *Sangue de Rosaura* há um acréscimo substancial na história de José: após fugir da fazenda ante a chegada do irmão, há um corte na narrativa e o encontramos nas ruas, a viver como um mendigo. Ele acaba sendo encontrado pela sua tia Jacira e o filho desta, Eduardo. Então se segue uma cena curiosa: Eduardo dá banho no primo, e José veste a roupa deste parente:

Os meninos, amontoados no corredor, olham curiosos, quando José aparece no meio de um cheiro gostoso de sabonete e água morna. Está limpo, calmo, com o olhar deslumbrado, meio desengonçado dentro da roupa de Eduardo, que ficou grande.

— Agora, sim! Virou outro. Está limpo e satisfeito, vai comer um arroz com carne que eu preparei — anima-o a tia.

— Como vai, José? — pergunta Oscar, tentando um ar brincalhão.

— Vou bem. — ele responde.

Ninguém repara quando Eduardo sai, nervoso, de cabeça baixa (CANABRAVA, 1954, p.54).

O ato de um homem banhar outro homem sugere um contexto homossexual: um purifica o igual, tem na figura masculina alheia a função de remover as suas impurezas,

de possuir seus bens, de ser reestabelecido em sua função dentro de um contexto. José, recuperado, banhado e limpo, volta a ser um mineiro exemplar, enquanto que o primo, nervoso, entra em contato com a sua “sujeira”, ao se sentir estranho, diferente em seu meio. É um processo recíproco que se dá por meio do toque homoerótico: lida com o mesmo corpo, toca para buscar igualdade, e se equalizam: o corpo de um acaba marcado fundamentalmente pelo que na narrativa é atribuído ao outro.

José, mais comedido, apreende a pureza do prazer. Eduardo, filho genuíno da tradição mineira, não compreende o que viu como de “sujo” no corpo de um homem igual a ele. É a raiva; é o esforço para manter-se enrustido, recluso, um desejo o qual não pode exercer devido ao foco que tem em preservar as diretrizes da própria origem. A tarefa de limpar a “sujeira” de José — tudo o que não condiz com o tipo perfeito de homem mineiro viril — lhe evoca a mesma raiva do irmão do filho pródigo: de ter que reprimir os desejos, temerário em ser severamente castigado pelos que lhe impuseram a tradição.

Este substancial acréscimo em relação à versão publicada no *Jornal dos Novos* em 24 de setembro de 1950 pode ser apontado como a primeira incursão de Luiz Canabrava em uma literatura sobre a homossexualidade, pelo menos de forma implícita. Catorze anos depois, em 1968, o autor de Curvelo publicaria dois trabalhos que apresentam as relações sexuais entre homens como tema: “Aprendizado”, incluído na coletânea *Histórias do Amor Maldito* (1968), organizada por Gasparino Damata, sobre um adolescente chamado Túlio que se envolve sexualmente com um homem mais velho (cf. CANABRAVA in DAMATA, 1968, p. 109-119); e *O Sexo Portátil* (1968), romance que conta a história de Camilo, um rapaz que nascera na fictícia cidade mineira de Mata da Corda¹² e se relaciona com homens no Rio de Janeiro¹³. Anos mais tarde, no livro organizado por José Carlos Honório *O Amor com Olhos de Adeus* (1995), temos uma das últimas narrativas de que se tem notícia de Canabrava publicada em vida: “O Anjo da Avenida Atlântica”, sobre um jovem que, por acidente, é confundido como um

¹² Como veremos no próximo capítulo, Mata da Corda é a cidade em que se passa a narrativa de “Maria Bambá”.

¹³ No ínterim de *Sangue de Rosaura* (1954) a *Histórias do Amor Maldito* e *O Sexo Portátil* (1968), Luiz Canabrava participaria na coletânea *A Cidade e as Ruas — Novelas Cariocas* (1964?) com a narrativa “A Senhora Prisca”, sobre um rapaz chamado Talarico que se envolve com uma viúva rica moradora do Glória em troca de sexo para ter um lar assim que chega de Minas Gerais ao Rio de Janeiro. Esta temática irá se repetir na parte final da história de *O Sexo Portátil*, e reitera que Canabrava, mesmo não abordando em “A Senhora Prisca” uma temática homossexual, coloca a questão do sexo como parte dos jogos de interesses sociais entre os personagens de suas narrativas.

garoto de programa na referida avenida do Rio de Janeiro do título (cf. CANABRAVA in HONÓRIO, 1995, p. 155-163).

Denilson Lopes, em artigo intitulado “Brazil, Literature”, publicado no livro *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture* (2011), coloca Canabrava como um nome importante na literatura brasileira com personagens homossexuais na segunda metade do século XX:

[d]urante a década de 1960, as cidades brasileiras serviam como espaço de visibilidade para personagens gays cujas identidades se formaram de maneira libertária, na qual eram retratados de um modo neo-naturalista, o que misturava questões de sexualidade com problemas sociais, econômicos e políticos. Esses trabalhos surgiram em um contexto de um país em que as sombras de um regime autoritário predominavam após o golpe militar de 1964. Autores como Gasparino Damata (1918-82), Luiz Canabrava (1926) e Aguinaldo Silva (1944-) trazem uma narrativa direta e realista em busca de uma imagem que seja mais ampla do que a negação do desejo sexual. Esta literatura registra a realidade social através de uma fascinação intelectual pelos marginalizados. (LOPES in GERSTNER, 2011, p. 102, tradução nossa)¹⁴¹⁵.

O que levaria Canabrava a sair de uma temática de narrativas sobre situações sombrias em cenários mineiros para retratar a vida de personagens homossexuais no Rio de Janeiro? Em “O Colecionador de Quinquilharias”, José almeja fugir para a então capital do Brasil como uma forma de escapar dos compromissos familiares, locais.

Em *Sangue de Rosaura* veríamos também a representação da fuga de Luiz Canabrava de Minas Gerais para o Rio de Janeiro? Essa fuga significaria uma abertura, após o sangue derramado, isso é, sua tentativa de purificação, para, então, passar a dedicar-se aos temas homossexuais?

Pensando nesta perspectiva, lembramos a proposta de outro autor também nascido na cidade mineira de Curvelo: Lúcio Cardoso, mais conhecido pela *Crônica da Casa Assassina* (1959), que traz neste denso romance uma situação trágica a envolver os

¹⁴ During the 1960s Brazil's city streets server as a space of visibility for gay characters whose identities took shape in a libertarian fashion in which gays were portrayed in a neo-naturalist way that mixed questions of sexuality with social, economic and political issues. These works emerged against a backdrop of a country in which the shades of an authoritarian regimen took hold following the military coup of 1964. Authors such as Gasparino Damata (1918-82), Luiz Canabrava (1926-), and Aguinaldo Silva (1944-) present a direct, realist narrative to search for an image that is broader than the denial of sexual desire. This literature registers social reality through an intellectual fascinaton for the outcast.

¹⁵ Erroneamente, Lopes coloca Canabrava ainda vivo no ano em que publicara este artigo. Luiz Canabrava morreu em 2000.

integrantes de uma tradicional família mineira. Ésio Macedo Ribeiro, em sua organização dos *Diários* (2012), traz “Lúcio Cardoso (patético): “Ergo meu livro como um punhal contra Minas”” que Cardoso dá a Fausto Cunha para a edição de 25 de novembro de 1960, que contém o seguinte manifesto:

[m]eu movimento de luta, aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais.
 Meu inimigo é Minas Gerais.
 O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais.
 Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito judaico e bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito (CARDOSO, 2012, p. 731).

Embora não saibamos comprovadamente se Lúcio Cardoso e Luiz Canabrava tenham se encontrado de alguma forma (não obstante, ambos tenham nascido em Curvelo e vivido no Rio de Janeiro na mesma época), o que o autor de *Crônica da Casa Assassinada* propõe é o que parece que vemos realizado em *Sangue de Rosaura*. Assim como na obra de Cardoso, o livro de Canabrava mostra uma essência destrutiva que apresenta uma Minas Gerais sombria, fantasmagórica, que impõe o mal aos seus habitantes e os condena a terríveis destinos.

A adoção de temas sombrios em Minas Gerais em contraste com a predileção à homossexualidade nas suas narrativas “cariocas” pode apontar para um conflito presente nas narrativas e nos desenhos de Canabrava. Entendemos *Sangue de Rosaura* como uma representação do que há de mais sombrio em Minas Gerais e nos mineiros: é o preconceito contra o outro; é a condenação à morte para qualquer tipo de amor que não seja o imposto pela sociedade mineira, é a sujeição e o domínio de quem é diferente. Assim, os sentimentos que unem o livro são os desejos de destruir, de ocultar, de silenciar contra os quais se rebelam as personagens.

No próximo capítulo, investigaremos o escorrer do sangue como ideia de iluminação (que representa esse ódio libertador), identificando, assim, o sangue como uma alegoria, simbolizada pelo que escorre das feridas abertas pelas narrativas canabrvianas.

CAPÍTULO III

MINAS GERAIS: ALEGORIA E SANGUE

*Este figura em nosso
pensamento secreto.
Num magoado alvoroço
o queremos marcado
a nos negar; depois
de sua negação
nos buscará. Em tudo
será pelo contrário
seu fado extra-ordinário.
Vergonha da família [...].*

(Carlos Drummond de Andrade, “Os Bens e o Sangue”).

Conforme vimos no capítulo anterior, *Sangue de Rosaura* é um preâmbulo na carreira literária de Luiz Canabrava que, após a sua obra de estreia, publicaria com menos frequência ao longo da sua vida. Ao seguir seu debute na literatura, abandonaria o cenário interiorano e as situações cruas e violentas das personagens mineiras para abordar as questões sexuais, especialmente as do homem, na metrópole brasileira de meados do século XX. Contudo, como vimos em “O Colecionador de Quinquilharias”, já há um passo da desconstrução da figura sexual do homem na estreia em livro do autor de Curvelo. Isso comparece como uma das mais possíveis sugestões de representação de Minas Gerais e do significado do “Sangue de Rosaura” que envolve a feitura do livro.

Dado a entender que a presença de Minas Gerais nos contos não é coincidência, bem como que *Sangue de Rosaura* não é uma mera alusão ao primeiro conto do livro, o ponto fundamental neste estudo é definir um termo, em nível de linguagem, para associarmos sangue e lugar com a obra de Luiz Canabrava. Conforme dito no fim do capítulo anterior, a figura atributiva proposta é a “alegoria”, pois a leitura que fazemos é a de representação de uma determinada ideia com outras palavras. Ou, como diz Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira em *Miniaurélios Século XXI Escolar* (2001), “[e]xposição dum pensamento sob forma figurada; Ficção que representa uma coisa para dar ideia de outra; Obra artística que representa uma ideia abstrata mediante formas que a tornam compreensível” (FERREIRA, 2001, p. 30).

Para pautarmos melhor este trabalho, recorremos a João Adolfo Hansen em *Alegoria — construção e interpretação da metáfora* (2006). De acordo com Hansen, a metáfora

[...] é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de "alegoria dos

poetas": expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações. Escrever sobre ela implica, pois, retomar a oposição retórica *sentido próprio/sentido figurado*, não para validá-la, mas para reconstituí-la em alguns pontos de seu funcionamento antigo e de suas retomadas. Segundo este, a metáfora é um termo 2º, "desvio", no lugar de um termo 1º, "próprio" ou "literal". Desta maneira, nos textos antigos que lançam mão de procedimentos alegorizantes, há um pressuposto e um efeito, que permitem isolar a estrutura e a função da alegoria: ela é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança (HANSEN, 2006, p. 7-8).

Podemos entender, pelas palavras de Hansen, que a alegoria é um trabalho de representação: utiliza-se ou constrói-se um termo para significar outro. Relaciona-se o "sentido próprio" com o "sentido figurado", isto é, recorre-se ao uso de ideias que, mesmo opostas, podem ser relacionadas, na concepção de que o "figurado" pode designar ou remeter ao "próprio", por exemplo. É um derivado, ou "desvio", conforme afirma o pesquisador. Pode-se pensar ainda na metáfora como uma espécie de ocultação, uma vez que o que se sobressai e se mostra presente é o termo segundo, não o primeiro. Logo, o que fica implícito na concepção de uma metáfora é a sua representação construída no texto que guie até a percepção de que há de fato uma semelhança entre o que é visto e o que neste se alude.

No caso da obra *Sangue de Rosaura*, o que propomos é pensar o sangue, e todo o campo semântico que nele se subscreve, em todas as narrativas do livro em estudo, como uma alegoria de "Minas Gerais". Do conto "Sangue de Rosaura" pode-se entender que o espaço é palco para uma situação trágica, tensa, ocasionada pela figura da tia que tenta inibir os sonhos de seu sobrinho de todas as maneiras, convencê-lo a ficar para sempre no mesmo lugar, chamando-o sempre pelo diminutivo, impedindo-o de crescer, de ser homem, de assumir sua condição adâmica. Na narrativa, Rosaura, a personagem, resguarda as forças provincianas do local, identificando-se fortemente a ele.

Em nenhum momento de "Sangue de Rosaura" se diz o estado geográfico em que se passa a narrativa, nem mesmo com uma referência a uma localidade específica de Minas Gerais. Entretanto, por meio de elementos que caracterizam o cenário interiorano — o fogareiro, a presença de elementos cristãos como padre, novenas da Matriz, ladainhas, procissões, festas cristãs —, pode-se entender que o texto condiciona a concepção espacial da narrativa de forma que apresenta traços costumeiramente atribuídos à cultura mineira, como o modo de vida nas pequenas cidades, com poucos recursos tecnológicos e a fervorosa religiosidade de matriz cristã, sempre marcando

presença.

Deste lugar, o personagem Adão quer sair constantemente — um dos destinos pensados é o Rio de Janeiro, destino do próprio Luiz Canabrava, mas que “Rosaura, amuada, nem enxergou as lágrimas que brotavam da ansiedade dele, e pintou o Rio tão perigoso, que Adãozinho ficou com medo e aquietou-se” (CANABRAVA, 1954, p. 17). Aqui podemos estender a noção do termo “interior” para além da noção do cenário interiorano: é também a ideia de cerceamento do sonho, do aprisionamento no mesmo lugar. Adão é preso pela criação da tia, dentro da casa, na turva visão daquele lar. Até o raiar de luz do dia o incomoda: “O sol seria bom, se Adão não tivesse pensamentos. Mas nele há sempre uma ideia latejando. Além disto, ele não tem nenhuma mísera convicção, nenhuma coragem, por culpa de Rosaura” (CANABRAVA, 1954, p. 19). Diante da escuridão que o limita para poder ver além do lugar em que se enclausurava, o sol o incomoda. Porém, é na sequência deste surgir de dia que Rosaura morre. Conforme o próprio Adão pensava: é o sangue de Rosaura que dá claridade à escuridão que o cerceava enquanto homem?

Essas reflexões também nos trazem de volta a percepção do escritor que também é esteta, pintor: toda a sua narrativa está permeada de jogos de luz e sombra, o que intensifica a tensão que perpassa por todos os contos. Nas sombras, nos ambientes fechados e escuros, os personagens se esgueiram, apenas insinuando sua dor. O sangue, a morte, as cenas de violência, o medo e a morte são signos deflagradores de uma grande catarse que não chega a acontecer por inteira, em nenhum dos contos, mas se anuncia.

Se interpretássemos *Sangue de Rosaura* apenas da capa até o primeiro conto — “Sangue de Rosaura”, poderíamos pensar “Rosaura” como uma “Alegoria perfeita (*tota allegoria/enigma*)” das Minas Gerais, pois, para HANSEN (2006): “[r]eticamente, alegoria que não apresenta nenhuma marca do sentido próprio, tornando-se de difícil ou impossível interpretação. Seu efeito é a obscuridade ou hermetismo; enigma.” (HANSEN, 2006, p. 225). É uma premissa que induz ao mistério do livro, que faz com que o seu misterioso título, a sua capa, e o conto de mesmo nome da obra chamem a atenção do leitor para desvelar os ermos por entre as páginas.

Entretanto, *Sangue de Rosaura* não é apenas um título, uma capa, uma ilustração, um conto. Há mais nove ilustrações e nove contos que acrescentam pistas no entorno do

mistério: Rosaura é uma *alegoria perfeita* de Minas Gerais? Ao detalhar sua concepção de *tota allegoria*, HANSEN (2006) abaliza que

[é] a alegoria totalmente fechada sobre si mesma, não se encontrando nela nenhuma marca lexical do sentido próprio representado. Conforme a classificação retórica tradicional, chama-se também enigma, constituindo o efeito de recepção chamado *obscuritas* (*obscuridade, hermetismo*) que também pode ser defeito, do ponto de vista da prescrição implícita de clareza (HANSEN, 2006, p. 54).

Contudo, a morte da personagem Rosaura se dá à luz do dia. O seu sangue cai com o raiar do sol, e o obscurantismo do mistério se acaba: o *Sangue de Rosaura* deixa de ser um enigma para que os personagens das demais narrativas exponham o medo, a repressão e a censura das Minas Gerais. O enigma vai se esclarecendo, e vemos que a personagem-título do primeiro conto não é o princípio da alegoria, e sim o sangue, que esclarece o aprisionamento interiorano entre as casas velhas e as montanhas, projetadoras das trevas.

Mas a morte de Rosaura não satisfaz o desejo que Adão tinha de fugir dali. Conforme diz o narrador, “A única vontade que o domina, sem dúvida, é ficar em casa para sempre, à toa, pensando à toa” (CANABRAVA, 1954, p. 20). O sangue da tia resolve o conflito principal da narrativa, porém não implica no efeito desejado pelo personagem masculino. A morte de Rosaura não soluciona a esterilidade de Adão em seu ambiente de casa. Assim como o raiar do dia, no momento em que Rosaura morre, a obra de Luiz Canabrava inclina-se, em conjunto com o surgir do sangue, a desvelar os mistérios de Minas Gerais no momento da alvorada.

A partir do conto “Sangue de Rosaura”, podemos ver outras personagens femininas que reforçam a ideia de uma figura maternal, repressora, censuradora. Em “Noite”, principia-se com a figura da irmã de Constança, Clotilde, invalidando os anseios da menina, de forma que se desenvolva em termos de horror no rumo da narrativa. A figuração da noite, bem como a representação de local do interior, com riachos, lampiões e cavalos, um espaço mal cuidado da casa, com ratos e baratas, tem o seu fim com uma morte:

Eram nove horas da manhã quando, já apreensivos, souberam de Constança. Chico Taioba, morador nas vizinhanças, chegou ofegante a alarmado.
— D. Madalena, aconteceu alguma coisa com d. Constança. Ela está caída

na beira do riacho.

Encontraram-na na mesma posição em que caíra. Tinha uma expressão de terror, cinco marcas negras na garganta e um punhado de formigas passeava-lhe no nariz e na boca (CANABRAVA, 1954, p. 44).

O livro, então, repete a imagem das trevas dissipadas com a alvorada, cuja luz acena para uma ideia de esperança, de libertação, só conseguida por meio da morte, do derramamento de sangue. Percebemos que Chico Taioba, ao se referir ao cadáver de Constança, a chama por “dona”, abreviado por “d.”. O surgir do dia transforma a “criança” em “dona”, de “menina” em “mulher”, mas apenas depois de morta. Tornar o cadáver adulto, ou acelerar o desenvolvimento da criança para que ela chegue rápida a esta fase, condiz com o que discutimos sobre o conto “O Menino” no capítulo anterior: ser adulto nas Minas Gerais da obra de Luiz Canabrava é ser essencialmente ligado à morte e, por consequente, ter finalmente a atenção devida, já que as crianças, a representarem a vida, são ignoradas.

Outra questão ainda merece ser considerada sobre o trecho em destaque, acima: as formigas que passeiam sobre o cadáver. Elas são consideradas “lixeriras” da natureza, limpam o mundo da imundície, da podridão da morte. Na imagem, novamente se vê o sinal de libertação, a necessidade de livrar-se de amarras que acondicionam e cerceiam.

Na narrativa “O Colecionador de Quinquilharias”, o personagem José anseia em fugir durante a noite, e a narrativa é cortada para um momento de dia, em que ele está vivendo como um mendigo. Novamente, a educação estética de Canabrava atua em sua escrita, revelando as tensões próprias de um quadro, uma pintura, evocando no leitor suas próprias habilidades sensitivas para ler. O narrador realiza esta transição para culminar em um dos momentos mais interessantes da história:

— A porteira bateu — diz Lavínia — devem ser eles.

Acompanha-a à varanda, atarantado e trêmulo.

Lá de baixo, da escuridão, vêm as batidas dos cascos dos cavalos na terra dura. Os sapos, os grilos e umas vozes.

Seus olhos se incendeiam. O irmão está chegando.

Sentado na plataforma deserta, com a pequena mala de papelão ao lado, olha a rua, onde dardeja o sol de meio-dia sobre as casas e as árvores pulverizadas de terra vermelha (CANABRAVA, 1954, p. 52).

No momento da noite, José fica apreensivo pela chegada de um igual: seu irmão. Por causa dele, relembra que os seus desejos mais profundos são proibidos, especialmente os que são mais ligados ao ambiente: poluir o riacho, deitar na corrente fresca, acariciar os animais e brincar com os insetos (cf. CANABRAVA, 1954, p. 50). São ações ligadas ao campo sensorial, estão perfiladas no campo de sentir, evocando uma atmosfera plena de erotismo. A partir deste princípio, podemos entender que os desejos invocados pelo semelhante são obscuros, e que a volta dele desperta todos os sentimentos que o personagem principal ocultava: o beijo na boca de Conceição, e o abraçar do corpo morto do amigo Frederico (cf. CANABRAVA, 1954, p. 51). Contudo, é com outro igual que ele participa do momento que destacamos na narrativa: seu primo, Eduardo.

Como vemos, nas narrativas de *Sangue de Rosaura* há uma tendência a sugerir que o que é feito nas sombras em Minas Gerais pareça limitado e proibido; o espaço da libertação se articula sempre para além das fronteiras do Estado. O irmão, filho de um mesmo pai ou de uma mesma mãe, habitante do mesmo interior fechado e obscuro opressor, iguala-se à tradição conservadora mineira; já o primo, parente mais afastado, parece designar uma possibilidade de transgressão nas casas velhas no meio das montanhas.

Se José falha em tentar fugir das Minas Gerais da masculinizada Lavínia “de buço cerrado”, que o obriga a esconder os seus obscuros prazeres, para o Rio de Janeiro, expõe, de dentro da casa, o contato homoerótico entre dois homens. A sugestão das imagens propõe, portanto, que a identidade, a afirmação sexual do personagem, saia da penumbra para o alume. Por trás da porta, tudo se presume, mas o pesado silêncio que se abate sobre o acontecido e o incômodo com o banho demorado evidenciam ao leitor uma escrita que, ora pela morte violenta, ora pelo sussurro represado, intenta levantar os véus da hipocrisia reinante nas casas de família. Observamos como as cenas de medo, ocultamento e desvelamento se superpõem nas narrativas, revelando ao leitor desejos secretos e uma ânsia de libertação que se subtrai das cenas de sangue, morte e raiva incontida, presentes na maior parte das narrativas.

Em “Isaltina”, a personagem-título, seja pelas beatas, seja pelas meretrizes, tem o seu caráter julgado, assim como é exposto pelo texto; o clima interiorano, fechado no catolicismo, bem como o rudimentar processo para apagar o incêndio, fomentam a

concepção de uma cidadezinha do interior, porém essa ideia de interioridade não se refere apenas à localização geográfica, toponímica, mas também a uma imagem de clausura, a de cerração dos seres dentro de suas convicções morais e seus velhos costumes. Acrescenta-se o fato de a narrativa, como nós discutimos anteriormente, supostamente ter sido inspirada em uma história ocorrida em Curvelo, cidade natal do autor.

Isaltina é fortemente oprimida pelo desejo. Após colocar fogo na Matriz de Santo Antônio — espaço cristão que realmente existe em Curvelo — implica-se, em seu vingativo delírio, o que sentia de mais profundo desejo:

Era moça de trinta anos, forte, carnuda, de ancas largas. Tremia ligeiramente, tinha as narinas infladas e um sorriso enigmático.

Pensava na procissão de Todos os Santos.

Seria numa tardinha de domingo, os andores balançando no ritmo dos passos dos homens, as filas imensas espichando-se até o Fórum, as mulheres com as cabeças cobertas, carregando velas e terços, os anjos azuis e brancos, de mãos postas, compenetrados, seguindo na poeira das ruas.

Sob o pátio, o vigário rezando. Ele havia de ver!

Seria uma tarde calma e repousante, até que ela aparecesse. Via-se, correndo pela rua e invadindo a procissão, nua e bela, toda nua, os cabelos soltos e esvoaçantes, o corpo saudável, rosado, vermelho como um incêndio (CANABRAVA, 1954, p. 65-66).

O narrador não economiza adjetivos para descrever que Isaltina cadencia toda a sua vingança em virtude do próprio corpo. Esse corpo curvilíneo, exagerado, incontido nas formas largas, não parece pertencer às comportadas filas da procissão. Por causa do celibato, o padre não poderia se relacionar com ela. O que o enunciador do texto determina de sua condição é a sua idade e estatura corporal, pois até aquele momento era uma mulher que, por mais que não fizesse frio, trazia um xale de lã para cobrir o colo, e desse mesmo lugar sai o querosene que utiliza para incendiar a igreja (cf. CANABRAVA, 1954, p. 59). Assim, é próximo ao seu próprio ventre que traz a arma para destruir um dos principais pilares da tradição mineira. O fogo de seu desejo, constantemente reprimido e escondido nas trevas, agora iria destruir a raiz da opressão.

O medo do crime contra a tradição, assim como ocorre em outros personagens dos contos de *Sangue de Rosaura*, inclina-a a fugir. O narrador chega a descrever um “sorriso enigmático”, mas os mistérios se desvanecem com a ferida e a luz — ambos derivados do fogo, por meio do qual Isaltina fere a tradição religiosa mineira. Em um

momento também religioso, planeja, na frente de todos, surgir nua, com toda a sua sexualidade exposta. O belo corpo, “vermelho como um incêndio”, que assim como as chamas que pôs na basílica, iria incendiar a multidão de servos daquela cultura mineira que a impedia de saciar o seu desejo — do qual ela também é vítima.

O espaço, como categoria, é um fator essencial na constituição da narrativa. O discurso em si mesmo é também uma espacialidade linguística, já que também se estende por uma dimensão espacial, como estrutura material transcrita, impressa em um artefato concreto e visível, que é o registro gráfico. Essas considerações são importantes para a compreensão desse espaço de fechamento e cerceamento construído por Canabrava, em suas narrativas. A repetição de certas imagens, de conto a conto, bem como a constituição de personagens intimidados pelo medo, tolhidos pelas circunstâncias, que derivam do lugar em que estes habitam, onde ecoam os sinos das igrejas, o murmúrio da vizinhança e o dedo em riste da moral cristã são índices de leitura que se conjugam à imagem do espaço fechado, dos quartos, cozinhas, que predominam nos contos de *Sangue de Rosaura*. No livro, são raras as alusões a ambientes abertos, ao espaço natural; os personagens se esgueiram nos cantos das casas — é nessa ambiência de interioridade que se revelam seus traumas, seus desejos, suas vontades secretas. Cria-se, assim, um espaço psicológico quase repetitivo, como categoria de construção de personagens oprimidos e opressores, que circulam em ambientes claustrofóbicos.

Com a luz que surge ao final de parte das narrativas, sempre apresentadas adjuntas à ideia do sangue, revela-se uma ideia persistente de que é preciso fazer correr o sangue para que os personagens se libertem. Todas as referências espaciais referem-se às cidades do interior, algumas claramente identificadas ao interior de Minas Gerais. Sobretudo, frise-se, nas linhas propostas por esta leitura, que todos esses ambientes redundam na descrição comum do fechamento, da claustrofobia física e moral, do alienamento e da sujeição a um pesado conservadorismo. *Sangue de Rosaura*, portanto, não glorifica o mito mineiro da boa tradição, das famílias unidas, festivas, da amorosa confraternização nas pequenas cidades. A escrita de Canabrava espia na fresta dos ambientes domésticos, revelando as feridas, numa conotação que não é a de celebração, mas de um claro rancor por um lugar sombrio, aprisionante, limitador.

O sangue, impuro a partir do momento que sai do corpo, por meio da ferida, torna

a alegoria de perfeita para imperfeita, se pensarmos na “Alegoria imperfeita” (*permixta apertis allegoria*) que, segundo HANSEN (2006), é “[r]etoricamente, alegoria misturada com termos abertos, isto é, alegoria que apresenta elementos do sentido próprio; mescla de próprio e figurado” (HANSEN, 2006, p. 226).

Luiz Canabrava, na perspectiva alegórica, compôs *Sangue de Rosaura* como um livro de histórias macabras, misteriosas e por vezes insólitas, narrando temáticas fortes e difíceis, em um contexto que não esconde a opressão, os vícios e as mazelas da tradição mineira.

Ainda sobre a “alegoria imperfeita”, HANSEN (2006) ressalva que

[o]bserve-se que o atributo “imperfeita” não se refere a uma forma defeituosa ou ao mau funcionamento, mas ao grau de abertura da significação, quando comparada com o enigma ou *tota allegoria*. Por isso, a alegoria imperfeita é recomendável, segundo a Retórica antiga [...].

[...]

Os lugares-comuns alegóricos são compostos, em sua maioria, de alegorias imperfeitas, tanto em sua formulação quanto em sua repetição e transformação. Lembrem-se uma vez mais as “virtudes” retóricas necessárias: clareza, brevidade, verossimilhança (HANSEN, 2006, p. 66-67).

Se o sangue é usado para representar momentos-chave de sua obra literária inicial, mostra-se uma imperfeição que vai além de adjetivar a conceituação de alegoria aqui utilizada: é a imperfeição de uma cultura mineira que reprime, por meio do tétrico, os mais profundos desejos de seus filhos. Somente com a libertação por meio da fuga (do lugar, da vida etc.) é que os personagens se desvencilham da repressão deste lugar original. *Sangue de Rosaura*, em nossa percepção para este estudo, é uma obra que fala das perversões da tradição de Minas Gerais que, envolta pelas trevas, só encontrará a luz com o derramar de sangue.

Ao mesmo tempo, Canabrava evita compor uma obra óbvia, clichê, quando coloca, por exemplo, os narradores de “Sangue de Rosaura”, “Noite”, “O Colecionador de Quinquilharias” e “Isaltina” a omitirem informações diretas sobre o espaço, adotando elementos comuns entre as narrativas, como o ato de derramar sangue (ou simplesmente provocar feridas) na mesma proporção em que a imagem da luz ganha força sobre um ambiente que, anteriormente, era descrito em um tom sombrio.

Em “O Bruxo”, Cristiano torna-se um aprisionado pelas visões que tem do personagem-título, num quadro. Quando decide finalmente atacar a criatura, revela-se

ao leitor a presença de Minas Gerais, pois, após vencer o feiticeiro do quadro, irá em seguida ao cabaré com os amigos, para possuir a prostituta de Montes Claros:

Cristiano pensa em Berenice, pensa nos seus lábios frescos. Ele não quer enfastiar-se, não quer saber das entranhas dela. O que importa são os seus lábios, seu cabelo curto e cheiroso, sua pele macia. Que o Bruxo vá às favas, o que importa é o amor!

"Vou procurar meus amigos, sairemos juntos para o cabaré, onde acharemos a moça de Montes Claros".

Lembra-se do Bruxo e fica sem saber que horas são. Deve estar chegando a madrugada.

Cristiano entra no quarto, devagar, de cabeça baixa.

O Bruxo está desperto, sobre o ataúde, de olhos inquiridores, meio atarantados.

Cristiano senta-se na cama, acende um cigarro e fita-o demoradamente. Vem-lhe uma náusea daquela pele melosa. O Bruxo quer dizer:

— Tudo está perdido, você só é capaz de ódio.

Mas Cristiano levanta-se, pula, tira o punhal da gaveta da cômoda e, de pé, frente ao Bruxo, vocifera:

— Vou te fazer em pedacinhos, te transformar em cinza, jogar a cinza ao vento, vou acabar contigo e cuidar da minha vida. Chega, Bruxo, chega de pensamentos, vou cuidar da minha vida, porque só o amor tem importância! O Bruxo sempre foi passivo, recebe os golpes sem uma reação.

Cristiano agita-se, contorce-se, à direita, à esquerda, é preciso matar o Bruxo, e cai exangue em cima do leito.

Lá fora, um galo canta na madrugada que principia, um vento fresco sopra no arvoredo, nas roseiras do jardim.

Na sua modorra, Cristiano só tem consciência de uma mancha vermelha no chão. Pode ser um rastro de sangue, bem como uma réstia do sol nascente. (CANABRAVA, 1954, p. 78-79).

Os dois caminhos por que Cristiano passa pela narrativa são cercados de hipocrisia. No primeiro, aprisionado pelo Bruxo, anseia encontrar nele todas as respostas que angustiam os mortais. Mas, conforme fica mais preso ao interior da casa, sente que se tornara um enjaulado, preso no próprio quarto, à mercê de uma figura do outro mundo. Então se relembra dos momentos de sua vida antes de dedicar-se totalmente à figura de assombração: tinha uma namorada, Berenice. Com os amigos, saía para o cabaré, para cometer a infidelidade. E o momento em que decide enfrentar a criatura é justamente quando se lembra da meretriz montes-clarense. Armado pelo punhal, Cristiano promove o ataque.

Ao fim da batalha, Cristiano percebe uma mancha vermelha no chão: de algo entre o sangue e o sol nascente, imagem que, mais uma vez, retoma a ideia do sangue derramado como marca libertadora. Nesta perspectiva, o jorrar de sangue associado ao

lobrigar do ambiente torna-se mais concreto com o avançar da leitura do livro de Luiz Canabrava.

A cena expõe a hipocrisia. Cristiano, que trata como monotonia namorar e manter relações sexuais com prostitutas, tipifica a virilidade da forma mais tradicional, trazendo à tona um conhecido fetiche: manter relações sexuais com várias mulheres ao mesmo tempo. O insólito Bruxo é desconfigurado, tem o seu rosto manchado, engolido pelas trevas. Mas faz aquele que era o seu discípulo desejar ver seu sangue jorrar, e dentro das narrativas de *Sangue de Rosaura* este material de vida é capaz de clarear o que estava oculto pelas sombras. Com a sua morte, a figura mítica expõe o podre oculto de toda uma tradição, trazendo de volta a sobreposição do claro-escuro: “Pode ser um rastro de sangue, bem como uma réstia do sol nascente”.

Não poderemos deixar de reportar, ainda, à visível aproximação deste conto com um romance clássico da literatura universal, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado originalmente em 1891, em plena época vitoriana. O livro de Wilde foi recebido com escândalo, e provocou um intenso debate sobre o papel da arte. Um dos personagens do livro refere-se à Inglaterra como a “terra natal da hipocrisia”. Anos depois, quando Wilde foi acusado de “imoral, pelo crime de homossexualidade”, ele usou o livro em sua argumentação de defesa, evidenciando o papel de denúncia da arte.

O tema central do livro gira em torno de Dorian, belo jovem, que leva vida dupla, mantendo aparência de virtude, enquanto vive o mais desenfreado hedonismo. Um quadro, em seu quarto, revela as deformidades do caráter de Dorian, ocultas do mundo sob sua aparência de juventude eterna. Trata-se, como no conto de Canabrava, de um caso de afirmação identitária, para o qual convergem a aparência e a essência, numa escrita que, claramente, põe sob questionamento os papéis sociais e as distorções às que estes obrigam os seres humanos. Como no romance de Wilde, o personagem de Luiz Canabrava, Cristiano, “mata” o quadro, que nada mais é que um *alter ego* do personagem.

No conto “João Peba”, o personagem-título morre pelas mãos da própria mãe, Maria Cândida; o narrador menciona as margens do Rio Abaeté e faz uma referência à “solidão dos Geraes”, a reforçar a concepção de um interior tanto cidadão quanto introspectivo. A ideia de vida aqui é limitada: “plantar roça, pescar no Abaeté, cuidar das bicheiras do gado, ir à festa da igreja nas Graças, casar” (CANABRAVA, 1954, p.

87). O personagem-título parece ser condenado a permanecer para sempre nas trevas, conforme comenta o narrador:

João Peba tinha este nome porque era parecido com tatu-peba, desses que focinham nas sepulturas. Muita gente dizia que o pai era o Pedro Pedra, irmão de Maria Cândida. Por isto o rapaz nascera idiota, feio que dava medo. Fora criado na cozinha, junto com os cachorros. Era inofensivo e parecia ter menos entendimento do que os animais. Não falava. Grunhia, quando sentia fome ou sede. Vivía com a boca aberta, escorrendo baba. Maria Cândida tinha dó dele, mas se desesperava às vezes. Era preciso dar-lhe comida, levá-lo ao mato para fazer necessidades. Ele quase não crescera, nem tomara feições de adulto. Com vinte e seis anos, mais parecia ter quinze. Nos últimos tempos, dera para fugir (CANABRAVA, 1954, p. 86).

Com o livro chegando ao fim, as narrativas parecem coligar-se em temas que convergem entre si, numa espécie de ligadura, feita de denúncia e sangue jorrado. No conto “João Peba”, o narrador identifica, logo no começo da narrativa, um ponto primordial para entender a desgraça em que culmina a história. A animalização de João Peba é totalmente gratuita, escrachada. Mesmo em uma noite fria e chuvosa, a sua figuração é plenamente iluminada pelas palavras do texto. João Peba é o mais indesejável dos filhos mineiros. O próprio narrador sugere que o rebento é fruto de um incesto. Porém, o ato de sugerir é incongruente, pois logo afirma que fora justamente por este motivo que nascera “idiota” e “feio”. E cadencia-se a sua tragédia, a torná-lo mais grotesco, o quanto a mãe os desprezava e, por mais que já fosse adulto, ainda se comportava como uma criança.

Podemos observar que a sexualidade aparece na escrita de Canabrava como uma tensão represada. Os desejos dos personagens revelam as “perversões” sexuais, num código tradicional de análise: o que não é aceito socialmente, o que não passou pelo crivo do condicionamento doutrinário e moral traz culpa, medo e deformação, levando seus personagens ao desejo de derramar sangue e ou a uma dolorosa solidão. A dramaticidade que emana de suas narrativas equivale mesmo a uma apreensão diante dos quadros de Caravaggio (1571-1610), o pintor barroco, mestre do jogo de luz e sombras.

Seguido do “clarão” dos contos anteriores, o ambiente obscuro de “João Peba” soa muito mais revelador, muito mais “claro” do que as narrativas que o antecederam. A “alegoria imperfeita”, aqui pensada a partir da proposta de Hansen, parece ser a opção

mais viável de compreensão do sangue, enquanto alegoria que desvela o interesse de Luiz Canabrava em produzir uma obra estritamente pensada como *Sangue de Rosaura*. É por meio do líquido que circula a vida e, simultaneamente, revela a morte liberadora, que a luz clareia todas as hipocrisias mineiras que os personagens escondem dentro de suas casas.

Mas agora, como sangue e sol estão bem delineados na evolução da obra, o narrador limita-se a expor apenas o sangue da criança, da ferida aberta da cabeça com um fervente caldeirão de angústia — é o sangrar da tradição que mata o “monstro”, que nos mostra não apenas a luz do dia, mas também as crueldades e perversões que a tradição mineira é capaz de fazer. Maria Cândida, ao executar o próprio filho com requintes de crueldade, deixa externar um paradoxal sentimento de mãe que o narrador buscou ressaltar ao longo do texto, como lemos neste exemplo:

Estava preocupada, tinha medo de que cobra mordesse o filho, ou que ele caísse no rio. Coitado... Chuva não demorava a cair, ficaria atolado na lama. Talvez o encontrasse morto. Estremeceu. Apesar da cabeça afunilada e de ser feio como o demônio, era seu filho (CANABRAVA, 1954, p. 87).

Fica ao leitor, por trás do aparente paradoxo, a ideia de que Canabrava, numa escrita que vem das entranhas e verte sangue, desconfia de todos os papéis sociais: a paternidade ausente, a mãe repressora, o amor maternal, a religiosidade cega, a casa de família tradicional, tudo é objeto de denúncia. A essa altura do livro, podemos sentir que a capacidade iluminadora do sangue, decorrente das outras narrativas, atinge cada vez mais força. Quando chegamos ao próximo conto, “O Buraco”, deparamos com outra situação a envolver uma criança com destinação para a morte. Maria Emília humilha a irmã, Dalva, por ter engravidado antes do casamento. As irmãs, cuja origem é na zona rural de Pirapora, encerram a história em Belo Horizonte, lugar, ao mesmo tempo, de nascimento e morte do bebê:

As sombras tinham entrado, uma a uma, pela janela, e se juntado na escuridão do canto do quarto, onde Dalva estava deitada.
Ela abriu os olhos e pensou: "Que é que estou fazendo aqui?" Sentiu, depois, como se lhe tivessem esvaziado o ventre. O filho nascera.
Quis apoiar-se nos braços, mas um zumbido martelou-lhe a cabeça.
— Meu filho, cadê meu filho? — gemeu.
— Não está aqui não — era a voz de Maria Emília.

— Onde está meu filho?
 — Fica quieta, você está passando mal.
 — Onde é que ele está?
 — Acho melhor você dormir.
 — Fala, pelo amor de Deus.
 — Morreu. Nasceu morto.
 — Onde é que ele está?
 — Foi enterrado ontem.
 — Para que você falou, Maria Emília? — choramingou a mãe.
 — Pensa que ela ia ficar a vida toda ignorando? A senhora sempre com os cuidadinhos!
 — Coitada de Dalva. Ela está variando.
 Ela torcia-se como uma cobra. O calor úmido do próprio corpo rescendia a desinfetante.
 — Pode ir, Maria Emília, tomo conta dela.
 O pai, que olhava da porta, indiferente, afastou-se para dar passagem a Maria Emília.

Um amanhecer vermelho principiava nos lados da estação, de onde vinha o apito agudo do noturno de Belo Horizonte.
 Para trás, tinha ficado a mãe, capengando a úlcera, gritando por ela.
 (CANABRAVA, 1954, p. 102).

Podemos averiguar como dois elementos bem destacados até aqui nesta análise de *Sangue de Rosaura* — a presença constante da escuridão, e da luz em um momento de jorrar sangue — reforçam como plausível a aplicação da teoria de Hansen em nossa leitura. É envolta pelas trevas que Dalva recebe a notícia, da própria irmã, de que gerara um natimorto. Esta sequência é crua em diálogos, com poucas intervenções do narrador. Esta intensa presença em relação às falas do enunciador onisciente colabora para entender o mal que condiciona o evento mais macabro da narrativa. Porém, é na seção seguinte que, embora dito pela voz narrativa, confirma o sentido em que pensamos a obra de Luiz Canabrava.

O “amanhecer vermelho” é justamente o retificar do sangue como um material associado à iluminação, à exposição das trevas que cerceiam os mineiros vítimas da tradição em *Sangue de Rosaura*. O filho de Dalva é punido por ser fruto de uma relação considerada incomum, sem o casamento. É filho do mais puro desejo, que aos olhos do conservadorismo das Gerais trata-se de uma perversão que sempre resultará em pesadas punições.

É a alvorada sangrenta em conjunto com o “apito agudo do noturno de Belo Horizonte” que anuncia a possibilidade da fuga, opção muitas vezes preferida por vários

personagens destes contos do livro de Canabrava. Da sutileza do esclarecer do mistério, aliado à forte morbidez de comparar o útero de uma mulher mineira com a cova do cemitério da capital do Estado, a narrativa termina com o coveiro gritando para Dalva. No encadeado de imagens, sobressai uma possível analogia entre essa mãe de útero mortal à matriz geradora, como espécie de uma mátria mineira (o oposto da pátria, cuja concepção liga-se fortemente ao domínio do patriarcado). Dalva traz no nome o sentido da primeira estrela da manhã; seria ela uma marca redentora, uma luz de esperança, mas a morte ronda o destino de seus filhos. Essa imagem de mulher-matriz-mátria a revolver os cadáveres dos filhos reforça o pessimismo redundante no livro do mineiro Canabrava. Não há escapatórias ou sinal de libertação numa sociedade que preserva sobre todas as coisas a tradição e a vigilância feroz sobre seus integrantes.

De acordo com Luís Adriano Carlos, em “A Mátria e o Mal em Natália Correia”,

[a] Mátria é uma ideia que vem de longe, seduzindo os espíritos mais insatisfeitos com as perversões morais e políticas da ideia de Pátria, destinada pela história à simbologia patriarcal do Pai obstétrico e saturniano que gera seus filhos para os devorar às mãos de uma ruim madrastra.

O amor à pátria, o patriotismo, é um amor sem recompensas, porque sem retorno, traduzido na vontade heroica de morrer pelo Pai territorial. A crise desse amor masoquista foi despoletada, no século XX, como resposta às atrocidades insanas dos totalitarismos nacionalistas. Na ressaca da 1ª Guerra Mundial, em artigo de 1923, o espanhol Miguel de Unamuno fundou o termo matriotismo para distinguir sentimento alternativo que respondesse à falência do sentimento patriótico. A matriz de derivação morfológica do novo vocábulo era a palavra *matria*, que Unamuno considera um neologismo, tradução do germânico *Mutterland*, terra-mãe, em oposição a *Vaterland*, pátria ou terra-pai que delimita o território da nossa origem biológica ou social (CARLOS, 2004, p. 71).

A história, notadamente a cristã, desconstituirá a cosmologia pagã, imprimindo ao termo mátria uma concepção negativa. Usamos aqui pensada em umaterra redentora, amorosa. A falta dessa terra- mátria, na ficção de Canabrava, redundava em mulheres-madrastas, cheias de zelo pelo dever e isentas de toda paixão e sentimento amoroso ou em personagens femininos doces, asfixiados pelo poder da terra-pátria, violenta e repressora, que mata e oprime seus filhos. A figura paterna, conforme observamos, é ausente, exceto no conto “A Espera”. Ela é substituída pela moral patriarcal, impositiva e conservadora.

A Morte sabe da força que a luz tem para revelar o que está obscuro; a linguagem

utilizada pelo escritor e as imagens de dor, tristeza e medo, que se repetem em suas narrativas, tem um sentido catártico, revelador. Como expressamos nos capítulos anteriores, a primeira publicação ficcional de Luiz Canabrava, *Sangue de Rosaura*, é a única em que o autor expressa com mais vigor a temática de Minas Gerais em relação às obras futuras.

Temática esta que também vemos em “O Menino”. D. Teutônia sofre a desgraça de as três filhas cometerem suicídio. A suicida da vez, Angélica, tem o seu corpo velado, mas durante o dia:

Eram três horas de uma tarde indecisa entre o sol e um chuvisco de verão. Os trovões ameaçavam fracamente, ao longe. O dobrar triste do sino da Matriz percutia no ar parado, avisando que estava prestes a sair o corpo de Angélica, a última das três filhas de d. Teutônia. O menino estivera caçando passarinhos, mas conseguira apenas um espinho na sola do pé. Sentou-se na beira da calçada, mexeu na pele grossa e suja, inutilmente. Depois, levantou-se e sugou um catarro aborrecido. Já não pensava no pé ferido, quando arrumou os suspensórios de pano da calça de mescla. Prestava atenção no que dizia seu Isidro, no meio de um grupo de homens engravatados, que esperava ali fora, por estar cheia a sala (CANABRAVA, 1954, p. 110).

O calor do sol e o frio de verão da chuva mostram que, embora a força do sangue do cadáver seja reveladora, o ambiente mineiro impunha a sua força: o frio símbolo cristão da matriz, o gélido ritual da procissão do corpo. Mesmo com os fatos expostos, a tradição mineira ainda tenta imperar, como se a morte de Angélica (a última filha, com um nome que remete ao angelical, ao cristão) fosse o mero cumprir do destino de um adepto à tradição mineira.

Os homens da narrativa que conversam entre si a respeito da morte também divagam sobre o estado de Angélica, antes de morrer. Pelo que apontam, já estava condenada:

— Isto também não, seu Isidro! — apartou um homem gordo e baixo. — Vinte e oito tenho eu e, desde que me entendo por gente, que Angélica já era a mesma coisa. Ainda ontem ela esteve lá na loja. Estava acabada, sorumbática, comprou uma dúzia de botões de madrepérola e um carretel de linha. Quando tirou o dinheiro da bolsa, estava tremendo tanto, que deixou cair uns trocados, parecia tonta, vexada. Isto foi ontem de manhã. Certeza absoluta de que ela tinha mais de trinta e três. — Dos trinta é que não passava. Engraçado, que motivo teria ela? Até que era bonita. Você viu agora como está? (CANABRAVA, 1954, p. 111).

São os questionares de um povo que, na visível insustentabilidade de viver da moça, fantasiam os motivos da morte. Aparvalham-se morbidamente na questão da idade da recém-defunta que toma o espaço daquele que merece o título da narrativa, o menino, escamoteado, ferido, de que também pinga o seu sangue.

A suicida é velada sob os questionamentos de que, por ser suicida, não poderia ser enterrada em campo santo. O menino, personagem título, sem nome, sem falas, sem espaço na narrativa, anseia por chamar a atenção dos adultos, cuja preocupação está totalmente entregue a velar a morta. O espaço da narrativa se desenvolve numa sala de velório, escura; o menino ansioso de atenção representa a vida pulsante em meio ao mórbido e escuro, mesmo no mais claro dia, lá fora. Esse jogo opositivo entre claro e escuro, criança e adulto reitera a ideia de uma ambiência mórbida, que se volta ao culto de comportamentos arraigados, castradores, que ceifam a juventude e a infância naquilo que estas trazem de lúdico, promissor, transformador ou regenerador.

A partir destas percepções, podemos afirmar que Canabrava retratou o seu Estado natal no livro. Voltou à cidade para terminá-lo; publicou-o com todas as marcas de sangue e rasuras de quem se inscreveu nas narrativas. Como nos desenhos que acompanham seus textos, sua escrita é dramática, forte, tensa. Uma década depois de hiato literário, dedicou-se a temas mais caros de seu momento de vida — especialmente no que tangem à sexualidade —, já amadurecido e superados os temas de sua obra de estreia.

3.1 — A FERIDA DE MARIA BAMBÁ: O SANGUE NA FORMAÇÃO DO MITO

Em *Sangue de Rosaura*, conforme esta leitura, Canabrava ressalta a ideia de um sangue, que sugere o sangue mineiro e que sustenta uma pátria original, com tradições que impõem a sua força de forma opressora. Um exemplo disso é a figura de Joaquim José da Silva Xavier, que graças a um processo de construção identitária por meio de mitos, acabaria se tornando o Tiradentes. Quando analisam o texto *Romanceiro da Inconfidência* e o quadro *Tiradentes Esquartejado*, Mariana Moreira Fernandes Barata e Maria Luiza Scher Pereira, em “Suplementando a Memória de um Herói: a visita de Cecília Meireles e de Pedro Américo ao arquivo da inconfidência mineira”, destacam

este processo de mitificação da figura de Tiradentes:

[e]sse processo, evidentemente, teria sofrido infiltrações ideológicas que visavam associar certas posições políticas com a carga simbólica emanada da Inconfidência Mineira, atualizando sempre o passado na perspectiva do presente. Nessa sobreposição de camadas significativas, Tiradentes ocuparia um espaço de distinção no que se refere à Inconfidência Mineira. O período republicano teria se encarregado de criar um símbolo ajustável ao sistema político que se impunha, sem contudo desestabilizar a sociedade através de um modelo inspirador de rebeliões. Sob essas condições, Tiradentes foi escolhido por trazer, ao mesmo tempo, a síntese do nacionalismo brasileiro e a sombra da derrota, o que muito convinha aos republicanos (BARATA e PEREIRA, 2011, p. 1-2).

Na perspectiva de abordar o mito de Tiradentes no quadro de Pedro Américo, bem como na poesia de Cecília Meireles, as pesquisadoras reforçam que o personagem em questão é um símbolo do apegar mineiro às tradições. Mesmo com a construção de uma nova capital, Belo Horizonte, entre 1894 e 1897, em um momento em que Minas Gerais perdia prestígio econômico e político. Ouro Preto, com sua glória, original e simbólica, ostentava a figura do enforcado, mítica, muitas vezes desenhado de forma semelhante a Jesus Cristo, para reforçar uma tradição de que Minas Gerais não queria se afastar.

Se o espírito de Tiradentes representa um ideal mineiro em que se ressalvam as glórias e conquistas, vemos o contrário com a construção de “Maria Bambá”, assombração que dá título ao segundo conto de *Sangue de Rosaura*. É uma personagem que, em oposição ao enforcado, é retratada no feminino, como uma assombração, e que assusta justamente dois personagens estreitamente ligados ao catolicismo. Sua existência, assim, estaria ligada à fé dos mineiros. Vejamos o conto, a iniciar pela ilustração de abertura:



FIGURA 25: ilustração referente ao conto "Maria Bambá", de Luiz Canabrava.
FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 23.

Vemos uma figura feminina sem rosto com dimensões gigantescas, comparadas às casas e à igreja ao seu lado, que representam o lugar onde se desenvolve a história. O que se destaca é que o desenho da mulher não apresenta muitos traços, desde a sua pele até o seu vestido, o lugar é retratado totalmente pelo preto, com linhas entrecruzadas sobre as estruturas. A figura feminina, feita em traços rápidos e pouco realistas, contrasta com a solidez e os detalhes das construções de fundo (casa e igreja), como se mulher e construções pertencessem a espaços diferenciados, sugerindo que ela não

concerne ao mundo das construções concretas. Em suma: é como se a criatura, uma vez representada como maior que o próprio ambiente, significasse muito mais sobre aquele lugar do que as construções presentes.

Agora observemos como começa a parte textual do conto:

MUITA gente, em Mata da Corda, acreditou na existência de Maria Bambá; principalmente depois do caso de Anselmo, o sacristão, numa época em que lá não havia iluminação elétrica e era maior o mistério das noites. Maria Bambá tinha hábitos extravagantes. Um deles era chegar levantando a poeira das ruas, num carro-de-bois de eixos ringidores. Os que chegaram a vê-la afirmam que era muito alta, duas vezes maior do que a torre da igreja, lugar descômodo onde se sentava. A luz da lua combinava bem com a lividez do seu rosto e quase tornava transparente o seu vestido branco. Por isto, aparecia em noites claras e, como assombração que se preza, só era vista às altas horas (CANABRAVA, 1954, p. 25).

Mata da Corda é uma típica cidade mineira do interior: além de não ter iluminação elétrica, nela o mito de Maria Bambá é construído com coisas rurais: a poeira das ruas, o carro-de-bois, além da representação católica da Igreja, uma constante ressaltada nas representações mais comuns de Minas Gerais. Por meio do excerto acima, percebemos que, curiosamente, a figura fantasmagórica aparece em noites claras.

A narrativa decorre em torno do medo que os habitantes de Mata da Corda possuem de Maria Bambá. Porém, um deles, Juca Silveira, mostra-se valente em relação à suposta criatura. Finalmente aparece para este personagem a criatura fantasmagórica do título:

A vila estava mais quieta do que um cemitério sem almas penadas. Os cascos do animal faziam um barulho fofo na poeira. Juca pensava no trabalho da madrugada, na marcação do gado, que deveria ser efetuada com urgência.

Ao deixar a rua da casa do padre, ouviu um gemido de carro-de-bois, mas a princípio não estranhou. O barulho, porém, fez-se mais insistente e Juca Silveira teve uma ideia, que logo ficou clara: Maria Bambá.

[...]

Juca teve um pensamento heroico: "Ora essa, tiro minhas dúvidas! Se amanhã eu ainda for gente, conto pro pessoal".

Sentiu um pouco de ânimo. No dia seguinte o sol nasceria, o largo da Matriz estaria nu e empoeirado como sempre. Deu um passo trôpego à frente, empunhando a arma.

Maria Bambá não se mexeu (CANABRAVA, 1954, p. 27-28).

Percebe-se que há toda a construção de uma situação que culmine em algo sobrenatural: o clima era a obscuridade, a comparação da vila com o cemitério, até finalizar com a aparição de Maria Bambá. Juca Silveira se percebe como um potencial herói: diante da criatura, ele permanece no lugar, como um homem que enfrentou uma criatura mágica.

Contudo, em consonância à linha de leitura escolhida para o presente estudo, concebe-se que a obscuridade está em papéis trocados neste texto: conforme vimos na ilustração, é Mata da Corda que está sob as trevas, e não Maria Bambá, que é plenamente iluminada pela luz. Nas trevas estão Minas Gerais e seu povo, e Maria Bambá, na luz, representa um terror para as rigorosas tradições daquele lugar. O "monstro", na visão dos moradores, é o ataque aos seus conceitos e seus sistemas. Não é à toa que, antes de Juca Silveira, ela apareceu apenas para duas figuras da vila, assim descritas:

Foi sentada na torre, ereta e diluída, com os olhos brilhantes, que a viram d. Emília e Anselmo do Padre. Contaram que era terrível e levava consigo, para as profundas, aqueles que não suportassem o fascínio do seu olhar.

Dizem que só vê almas do outro mundo gente que carrega grandes pecados no coração. D. Emília, entretanto, era uma das mulheres mais piedosas de Mata da Corda, se bem que, às vezes, perdesse a compostura diante das farras do marido.

[...]

Anselmo do Padre desempenhava pacatamente a tarefa de sacristão da Matriz. Sua única fraqueza conhecida era um sacrílego amor à cachaça (CANABRAVA, 1954, p. 25-26).

Anselmo do Padre e D. Emília são duas personagens ligadas à religiosidade que, ironicamente, podem ser apresentadas como "corrompidas". O aparecer de Maria Bambá para elas pode significar justamente essa passagem de suas tradições aos novos tempos, este choque que, também, evoca suas morais, mas também os seus deslizes. Assim, os pecados dos personagens entram em consonância com a concretização da existência de Maria Bambá: os hábitos e as situações mudam, bem como as coisas externas (de outro mundo/a revolução) que atormentam os interioranos. É nessa base que Juca Silveira enfrenta a criatura:

Se Maria fosse de carne e osso, teria corado com essas palavras. Mas continuou pálida e desculpou-se, gaguejando:

- É... é que gente que sonha muito não morre de todo.
 — Mas vem perturbar o povo — retrucou Juca Silveira. — Olha o medo que você passou em d. Emília e no Anselmo!
 — Godofredo chega a casa e... eu só queria, mesmo, era encostar o rosto no dele e ficar quieta.
 — Encostar o rosto pra quê?
 — É o amor.
 — Isso é lá jeito de amar?
 — Não é o único jeito?
 — Deixa de dizer besteiras, comigo não tem disto, não! E ainda por cima chega fazendo barulho num carro-de-bois ringidor! Te esconjuro, vá descansar em paz! (CANABRAVA, 1954, p. 29-30).

Juca Silveira enfrenta Maria Bambá no campo das ideias: através de frases de exorcismo, tenta fazer com que a criatura se afaste, e que a suposta normalidade antes de Maria Bambá se confirmar como realidade volte. Como ser da escuridão, Juca Silveira mostra-se como alguém que é fixo em suas ideias, sem aceitar o que é novo, o que traz a luz.

Minas Gerais ainda é mais caracterizada imagetivamente quando percebemos o diálogo entre as duas personagens: Maria Bambá propõe um diálogo de amor, enquanto que Juca Silveira quer apenas "derrotá-la", fazê-la ir embora. É um homem que recorre ao máximo de sua brutalidade, ante uma criatura feminina que, embora gigantesca, se mostra simples e delicada. Juca resiste ao fantasmagórico, o espírito de mudança, que começa a afetar a realidade sombria que o cerca. E essa resistência se mostra vencedora:

- Maria Bambá desviou os olhos, ferida e confusa. Depois, como se estivesse prestes a fazer beicinho:
 — É carruagem...
 — Que carruagem, que nada! Carro-de-bois que nem se aguenta nos eixos.
 — Tem rodas de prata.
 — Mentira. Não está vendo?
 — Tem mesmo, tem... — esforçou-se a assombração.
 Juca não costumava ser contrariado. Perdeu a calma e vociferou:
 — Vá para o inferno, peste de alma desgraça!
 Maria Bambá só não derramou lágrimas de humilhação, porque não sabia chorar. Limitou-se a ajuntar, apressadamente, o longo vestido branco, que boiava na noite, e recuou amedrontada.
 Juca ouviu o ringido do carro-de-bois e sentiu um cheiro estranho, de magnólias.
 — Uff! Até que enfim! Essa não volta mais — suspirou, guardando o revólver no cinturão e dirigindo-se para a mula, que o esperava pacificamente.
 De fato, Maria Bambá, por ser tímida, afastou-se de Mata da Corda para sempre, embora sentisse vontade, a miúdo, de explicar a Juca Silveira que há várias espécies de vida (CANABRAVA, 1954, p. 30-31).

A vitória de Juca Silveira é a vitória das trevas. Contra a pretensão de mudar a mentalidade dos habitantes de Mata da Corda, afasta o fantasma que pensa ser o principal causador dos problemas à vila. O que surpreende ao leitor é que há inversão na perspectiva habitual de compreensão: a assombração surge, carregada de ternura e cheiro de flor; a realidade mezinha da pequena cidade, representada pelo pensamento medíocre e destituído de imaginação de Juca Silveira, escorraça aquilo que, por meio da imagem da fantasmagoria, representaria um apelo à nova ordem.

Assim como Mata da Corda é uma alusão à resistência mineira ao progresso, Maria Bambá também é uma alusão ao próprio progresso, como se uma criatura mágica fosse capaz de abrir a mente das pessoas. Porém, a maldição mineira, aqui, é tão forte, que vence até o sobrenatural.

Essa leitura, de feição alegórica, propõe uma clara rejeição às representações figurativas, próximas à reprodução do mundo real, o que poderia aludir a uma negação do escritor e artista plástico Canabrava ao mundo pequeno e conservador que conheceu em sua cidade natal. A derrocada de Maria Bambá é também a derrota dos loucos, dos artistas, dos homossexuais, dos poetas, dos renovadores de toda ordem, que não têm lugar nas cidadezinhas tradicionais e nas casas das famílias mineiras.

Conforme sustenta esta leitura, Maria Bambá, fantasmagórica e fragilizada, é a terra-mátria, sufocada pela opressão patriótica. Por conseguinte, podemos concluir que, na escrita de Canabrava, desvela-se um desencanto com seu espaço original, Minas Gerais, que, insinuado em imagens na ficção, é meio de denúncia e objeto de dor.

A escrita, neste caso, manifesta-se como uma tentativa de libertação, como uma clara manifestação das tensões que circundam o universo do artista, que também se fazem evidentes nos contrastes que se evocam em seus desenhos. Em todas as narrativas do livro, o que se pode notar é que o sangue sugerido pelo vermelho da capa e pelo título escorre fortemente pelas histórias, unindo-as numa clara e repetida ideia de morte, mas também, e contraditoriamente, aludindo a uma ideia de vida, outra vida, não confessada inteiramente, mas sugerida nos contos de medo, dor e solidão.

Maria Bambá, “ferida” pelas palavras de Juca Silveira, desaparece com o surgir da luz que faz retornar para o aprisionamento no entorno das montanhas mineiras. A excêntrica criatura que sentava à torre da igreja tem, por meio de seu “ferimento moral”, das ofensas do rude homem, a desconstrução de seu mito de assombração, calada pela

tradição mineira. Ao adotar esta percepção em sua escrita, Luiz Canabrava parece ir contra um ideal de “mineiridade”, se pensarmos em Maria Arminda do Nascimento Arruda em *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*, ao ponderar que

[...] a mineiridade preserva três dimensões essenciais: mítica, ideológica e imaginária. O mito, ritualisticamente trabalhado, abriu espaço para a codificação. Desponta, aqui, a mineiridade revigorada pela seiva que percorre o cerne do pensamento mítico, permitindo-lhe alçar-se às alturas das grandes edificações. Apresentada como símbolo da nacionalidade, Minas ensejou a missão de representar o Brasil. A conjuração do Século XVIII transformou-se em mito político nacional. Tiradentes passa a encarnar os supremos ideais da nacionalidade. Os inconfidentes, dourados na imersão das minas, surgem então em cena, como personagens de uma tragédia, mas promovendo, no último ato, a redenção dos brasileiros. Em consequência, à descendência deles gerada atribuiu-se qualidades superiores e a condição de herdeiros dos mais nobres ideais. A arquitetura mítica entrou, assim, em processo de acabamento (ARRUDA, 1999, p. 257).

Conforme vimos no capítulo anterior, conceituar “mineiridade” é algo delicado, tampouco é este o propósito deste trabalho. Luiz Canabrava escreveu uma obra que evidenciou outro lado da decantada mineiridade. Nos dez contos da coletânea não vemos mineiros heróis, mas, sim, fadados ao fracasso; mitos são por vezes tratados como histórias de assombração que atormentam os personagens; a ideologia e a imaginação dos personagens não confluem para o progresso, pelo contrário: incitam as tragédias familiares que sempre resultam em reveladores derramares de sangue.

A Minas Gerais retratada por Canabrava em seus contos não é grandiosa. Por vezes, são casebres lúgubres, cujo interior mais atormenta do que inspira à revolução. O ato de derramar sangue, que se converteria em força para a tradição do Estado, mostra-se em outra percepção em *Sangue de Rosaura*: aqui o sangue evoca luz para iluminar os graves defeitos de uma ideia que aprisiona, sobretudo, o desejo do ser. Ainda na obra, as descendências geradas sempre são conflituosas: são elas que condicionam as desgraças que se sucedem nas narrativas. Se com o mito da mineiridade, para Arruda, Minas Gerais entrara em um processo de acabamento de sua arquitetura, nos dez contos do autor de Curvelo, vemos a noção do Estado em ruínas.

O mito de Maria Bambá, ao contrário de Tiradentes, não derrama sangue para edificar o seu povo: é para revelar o que nele há de pior. É um sangue que traz consigo o

poder de iluminar as trevas que cerceiam o ambiente mineiro. Se pensarmos no sangue na concepção biológica, podemos ver o que se descreve no manual *Grandes Temas da Medicina*: o sangue, vemos uma concepção biológica do sangue, como "nada mais do que um "sistema de transporte" do corpo. Trata-se, porém, de um transporte múltiplo e complexo, de muitos elementos diferentes, que tem de ser entregues a tempo aos seus destinatários." (GRANDES..., 1986, p. 3). De acordo com o mesmo manual, o sangue é o responsável por circular as células no organismo, realizar a distribuição de água em nosso corpo, controlar a temperatura corporal e agir em defesa de ataques externos, como no processo de cicatrização. Pensando em uma concepção literária, podemos pensar o sangue como linguagem: que jorra, fere para purificar os males da tradição, bem como uma noção simbólica, uma vez que não se trata de um derramamento literal do sangue de alguém ou de um estado, e sim como uma sugestão da presença desse sangue, nas dez narrativas.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em *Dicionário de Símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números),

[o] sangue é universalmente considerado o veículo da vida. *Sangue é vida*, se diz biblicamente. Às vezes, é até visto como o princípio da geração. Segundo uma tradição caldeia, é o sangue divino que, misturado à terra, deu a vida aos seres. De acordo com vários mitos, o sangue dá origem às plantas e até mesmo aos metais. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 800, grifo dos autores).

Podemos depreender desta citação que o sangue é visto como algo detentor do poder da vida: nos contos de *Sangue de Rosaura*, tal substância se associa à morte, pois a vida se ausenta para que a morte compareça. O sangue simboliza a vida, uma vez que ele esteja oculto: ora, quando há uma ferida, é necessário cicatrizá-la para que o sangue não escape. A essência natural do sangue, por assim dizer, é ser oculto, obscuro: revelá-lo é que traz o mal. Adão desejava expor o sangue de Rosaura, e, assim, a narrativa se traduz guiada por todo um clima sombrio, mas tal revelação significa, simultaneamente, sua ascensão a uma vida livre do domínio e manipulação de Rosaura.

Em outra passagem sobre o sangue, CHEVALIER e GHEERBRANT (1999) destacam que "[o] sangue é considerado por certos povos o **veículo da alma**, o que explicaria, segundo Frazer, os ritos dos sacrifícios, durante os quais todo cuidado era

tomado para que o sangue da vítima não se derramasse no chão [...]." (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 800-801, grifo dos autores). Embora não possamos dizer se Luiz Canabrava tinha alguma ideia da existência desta ideia de que o sangue é algo essencial na existência de um ser, e que dilacerá-lo seria um ato de profanação de algo ou alguém, podemos ver essa imagem em seu livro de estreia.

Toda esta noção de sangue, a partir de um título e de um conto, une todos os outros textos de um livro, de forma a conferir a este um equilíbrio orgânico, conceitual. O sangue de Minas Gerais que paira sobre *Sangue de Rosaura* mostra o resultado da decadência de um estado e de um povo, revelada por meio da escrita.

Poderíamos, então, recuperar o sentido de "escrever com sangue", que Friedrich Nietzsche propõe em *Assim Falou Zarathustra?* Vejamos:

[d]e tudo o que se escreve, aprecio somente o que alguém escreve com seu próprio sangue. Escreve com sangue; e aprenderás que o sangue é espírito. Não é fácil compreender o sangue alheio; odeio todos os que leem por desfastio.

Aquele que conhece o leitor nada mais faz pelo leitor. Mais um século de leitores — até o espírito estará fedendo.

Que toda a gente tenha o direito de aprender a ler, estraga, a longo prazo, não somente o escrever, senão, também, o pensar.

Outrora, o espírito era Deus, depois tornou-se homem e, agora, ainda acaba tornando-se plebe.

Aquele que escreve em sangue e máximas não quer ser lido, mas aprendido de cor (NIETZSCHE, 2005, p. 66).

Luiz Canabrava, mineiro, teria escrito *Sangue de Rosaura* com o próprio sangue? Em uma obra que pode ser tratada como um compilado de histórias trágicas, possivelmente acontecidas em Minas Gerais, é possível admitir-se, por corolário, que tal obra é constituída pelo sangue mineiro. Canabrava escreve com o sangue de Minas Gerais, que não deixa de ser o seu próprio sangue. Conforme enfatizamos no início deste trabalho, impossível dissociar as circunstâncias da ficção de todo um núcleo emocional, cuja volta se revela e a experiência da escrita. Todas as histórias que compõem o livro estão marcadas pelo aprisionamento, medo, desejo de libertação, violência.

A ideia de morte e a ideia da perda surgem nestas narrativas como as problemáticas que podem ser associadas ao sangue: a vida, a escoar pela ferida aberta, sugere a tensão do corpo cercado por um ambiente no qual se está sujeito a todas as

hostilidades. O sangue é vida: sangrar Minas é descrever sua morte e purificá-la, para exorcizar seus males.

O sangue, que também é referenciado como pertencente à linhagem de alguém, aponta para uma discussão de afirmação identitária que ocorre com todos os personagens dos contos de *Sangue de Rosaura*: são seres que entram em conflito com as tradições locais e com suas famílias por não conseguirem se adequar a elas, satisfatoriamente. E a frustração, o medo e o ódio deste rigor, representado pelo tradicionalismo mineiro, levam todos os participantes de cada enredo a serem desagradáveis uns com os outros, a desencadear fins macabros, a sufocar toda manifestação de amor ou pureza (como em “Maria Bambá” e “O Menino”) para sublimar seus desejos inconfessáveis.

Conforme os contos prosseguem, o poder mortal e, ao mesmo tempo, libertador do sangue revela as hipocrisias e constrangimentos que o ambiente e suas tradições assumem na vida dos personagens.

O último conto do livro, "A Espera" parece sintetizar essa situação: Benjamin, pai de Olivério, é um personagem que foge desse ambiente por não suportar o compromisso que tem com Minas Gerais de legar-lhe filhos — em virtude disso, sua esposa se suicida. Assim, Olivério vê seu pai fugir e ficar distante mais uma vez. Propomos analisar o terminar do livro com este desaparecer das figuras paterna e materna.

3.2 — "A ESPERA" INTERMINÁVEL DA AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA

Em "A Espera", vemos uma ilustração de um personagem que, se comparado com outro que tem ao fundo, é menor. Aqui, percebemos que os traços entrecruzados aparecem com maior frequência, dando a impressão de que a escuridão cerca estes personagens. A figura atrás, em plano superior, olhando para o outro personagem, assiste, observa. Ao fundo, vemos o quadro com o desenho de uma montanha, o que pode indicar a ideia de que a ilustração também assimila as questões de Minas Gerais que vemos em *Sangue de Rosaura*. Como veremos no texto escrito, esse desenho alude a uma relação entre pai e filho.



FIGURA 26: ilustração referente ao conto "A Espera", de Luiz Canabrava.

FONTE: CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 117.

O conto começa com Olivério indo até a casa do pai, Benjamin, para chamá-lo para ir morar em sua casa. Porém, o pai finge que vai ao quarto, quando aproveita para fugir. Podemos entender que esta fuga é da realidade em que o velho se encontra: ele pertence a uma tradição mineira e, em seu filho, vê esta tradição perpetuar. Seu silêncio, seu esconder, é uma tentativa de fugir desta sua existência. E quando ela bate na porta de casa, foge para não assumir essa responsabilidade, de que perpetuou a continuidade de uma cultura que o afeta, que o oprime, que o silencia:

Olha, aborrecido, para a porta em que o pai sumira. Está fechada. Acende um cigarro, anda, inquieto. Sobe a escada e bate à porta, levemente.

— Pai, ainda não encontrou o remédio? — pergunta. — Vai demorar ainda? Não há resposta e ele se volta, impaciente. Caminha, olha o relógio de pulso, torna a aproximar-se da porta, escuta, bate mais forte.

— Por que está demorando tanto, pai? São onze e meia.

O silêncio continua. Ele respira fundo, irritado. Ouve, então, marteladas do lado de fora nas janelas, e um risinho velhaco.

Precipita-se pela escada e tenta abrir as portas da sala. Não consegue. Depois de raciocinar um instante, procura as chaves nas gavetas dos móveis, no meio dos livros, na imundície do chão. Não as encontra. Resoluto, pega sua mala e a capa. Tenta inutilmente forçar as janelas e a porta que dá para a cozinha.

Ofegante, deixa cair os braços ao longo do corpo. O pai descera pela janela de cima e trancafiara-o (CANABRAVA, 1954, p. 120-121).

O mote da escuridão como condição para situações escusas retorna na última narrativa de *Sangue de Rosaura*. Mas nesta narrativa veremos que a mesma fuga se repetirá duas vezes. No começo e no fim, o narrador descreverá a mesma situação. Olivério, aqui, aguarda impaciente o pai voltar para sair daquela casa, junto com ele. Mas Benjamin, o óbvio emissor do “risinho velhaco”, escapa pela sombria noite, como forma de dizer ao filho que nunca se importara com ele: é uma anomalia, igual ao João Peba, ao filho de Dalva, o menino das narrativas anteriores. Não há espaço para a criação de uma nova vida em Minas.

Há um corte na narrativa, que passa a contar o passado de Benjamin e a infância de Olivério. Entendemos que Benjamin era um homem que esperava apenas pela morte, após quase morrer embriagado. Esta ideia de inutilidade, de infertilidade, parece condizer com a ideia de que a cultura que o cerca não inspira vida: arraigado em um lugar cujos propósitos são bem definidos, Benjamin não se sente encaixado neles, por isso recorre aos devaneios pela embriaguez, ao silêncio, e ao distanciamento dessa mesma cultura que perpetuou em seu filho, uma vez que a mãe, Guiomar, suicidou-se, pelo fato de o marido renegar o próprio rebento.

Podemos perceber que o enfoque que o narrador dá à infância de Olivério gira em torno de movimento e de conflitos. Como mora na pensão da Tia Jacinta, ele vê pessoas de diversos tipos que perambulam naquela terra, com objetivos diferentes. O tom da narrativa é de errância: os personagens que não possuem um lar próprio, vivem de viagens e favores. Viver em Minas, para eles, é igual a ser subserviente àquela terra. Ao viver neste ambiente, sem pai, nem mãe, Olivério tem a sua identidade testada, como nos demonstra a cena:

Escondiam-se no mato para Benedito fumar. Ele tirava uma faquinha do bolso, cortava palha e picava o fumo de rolo.

— Fuma?

Olivério já tinha feito várias tentativas.

— Não quero.

— Mulher é que não fuma.

— Eu fumo, mas não quero agora.

— Tem que fumar.

— Não fumo.

Olivério correu.

— Seu pai é doido! — gritou-lhe Benedito, mostrando os dentes cariados. — Seu pai é doido!

Comiam na cozinha, em pratos de latão.

— Ô negra de bunda grande! Se quiser, carrega um tabuleiro nela — disse Benedito.

Quitéria voltou-se, raivosa.

— Diabo de moleque malcriado!

— Bunda de tanajura.

— Vou contar pra sá Jacinta. Ela dá modo em você. Você tem judiado de meus bichos. Seu pai chegando, você vai ver.

— Conta mesmo, Quitéria — apartou Olivério.

— Cala a boca, filho de pai doido! — vociferou Benedito. — Seu pai é doido!

Olivério e Lalau pegavam cavalos nos pastos, próximos à pensão, montavam com cipó servindo de cabresto (CANABRAVA, 1954, p. 125).

Benedito é um personagem que recebe grande atenção no texto. Ele atormenta todos os outros e, nesta parte, ataca Olivério, em duas questões pertinentes na construção de identidade: a sexualidade e a origem. Ser chamado de mulher meramente por se recusar a fumar; ter o pai chamado de doido é o que lhe é mais ressaltado. Ainda destacamos, na cena, o ataque à mulher negra, quando o malcriado menino se refere a ela como “ô negra de bunda grande!”. Uma série de estereótipos de construção da masculinidade e virilidade são reveladores de uma situação opressiva, porém comum, que atormenta o personagem.

Percebam que é pelo fato de recusar-se a fumar que Olivério, além de ser chamado de mulher, desencadeia a humilhação de ter o pai chamado de “doido”. Podemos aquiescer com a possibilidade de que essa Minas Gerais, terra-pátria, exige virilidade e sanidade de seus filhos. Contudo, vemos nesta situação que quem defende esses “valores” é uma criança, contra outra e contra uma mulher negra. Lembramos com Zilá Bernd, em *Literatura e Identidade Nacional*, que a presença dos discriminados na literatura preenche "os vazios da memória coletiva" e fornece "pontos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de autoafirmação das comunidades

ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação" (BERND, 2003, p. 15). Em uma sociedade cujos valores apregoados favorecem exclusivamente o masculino viril, as minorias aqui apresentadas falham em repetir estes valores, por serem fragilizadas no que tangem a si mesmas. Eles não têm força ou ciência para esboçar uma reação de enfrentamento a essa intolerância, por isso sucumbem ou fogem.

Olivério é obrigado a partir, e o faz sem sequer despedir-se de seu pai. Mais uma vez vemos a questão da viagem e da fuga neste conto: o personagem, nômade no próprio lugar de origem, em que nem o pai, nem Minas Gerais, reconhecem os seus anseios. O conto nos oculta o amadurecimento do personagem até o reencontro do pai, o que pode apontar para o repentino despertar da adequação do personagem ao compromisso com o que é ser mineiro: a solidão, o andar sozinho, é coisa do seu sangue. De família e de terra.

A cena da fuga se repete ao final do conto, porém vemos que o narrador omite passagens anteriores e soa bem mais agressivo: por exemplo, o narrador diz que "Benjamim recebera-o aereamente, como se não soubesse que tinha um filho." (CANABRAVA, 1954, p. 130). Canabrava recorre à repetição, para reforçar o desalento, o abandono:

O velho falava com a voz doce, vagamente agradecido pelo interesse que despertava. Já lhe tinham caído os dentes, o amarelado da pele revelava que ele estava no fim da espera.

— Não quero, não, menino. Me deixa sossegado.

Olivério insistiu. No segundo dia, o pai aparentemente concordou em ir à cidade.

— Papai, nem tudo acabou ainda! — grita Olivério. — Abra a porta. Se o senhor não quer ir, não vá. A gente dá outro jeito.

Dirige-se, resoluto, para uma das portas laterais e força-a.

Um bafo frio entra na sala e apaga o lampião.

Seus passos, na direção do terreiro, ressoam desordenadamente.

— Pai, onde é que o senhor está? Onde é que o senhor está, meu pai?

Na noite escura, de vento que lhe desmancha a voz, ele se sente repentinamente perdido, sem saber que escuridão é aquela, que chão estranho é o que pisa, qual a boca que grita pelo pai (CANABRAVA, 1954, p. 131-132).

Podemos entender que este recurso indica também que a relação entre pai e filho fora sem vínculos de afetividade e afinidade. O texto demonstra que, entre eles, há um passado que os leva à solidão. A fuga do pai se repete, pois representa o abandono que Minas Gerais relega aos seus filhos. O abandono, a falta do pai, é o mote também dos

outros nove contos: “Sangue de Rosaura”, “João Peba”, “O Buraco”, entre eles.

Olivério, sem pai nem mãe, tem a sua construção identitária turva como a noite. Na penumbra da ausência de palavras que ocultam a formação de seu ser, entre duas noites frias em que o medo da claridade perdura, vemos o sangue parar de jorrar. As mulheres, que foram sacrificadas ao longo das narrativas, aqui são por vezes diminuídas e até ausentes. Jacinta, irmã de Benjamin, não consegue satisfazer o papel de substituta de Guiomar, pois também tem que se desdobrar para preencher o vazio deixado pelo próprio irmão na criação do filho.

Cristina Maria Teixeira Stevens, em “O Corpo da Mãe na Literatura: uma ausência presente” propõe um caminho para a interpretação da não presença das mães em textos literários, e afirma que

[e]sta visão do corpo da mãe como *locus* do semiótico, o falo que o homem rouba tornando-a castrada, presente e ausente, o corpo antes da linguagem, irrepresentável, perturbadora, teria, como nos explica Kristeva, enorme potencial para subversão, pois é a partir deste ‘ponto zero’ que o imaginário, palimpsesto das formações subjetivas, se constitui. A imaginação, então, seria alimentada pelo desejo de reviver a sensação de prazer total, a ausência de tensão advinda da união simbiótica com a mãe, ao mesmo tempo em que luta contra esta identificação – que o remeteria ao estágio do não *self*; Negar uma ligação tão forte e dolorosa não é simples. O poder patriarcal esconde o medo; tudo que se conquista pode ser perdido e portanto tem que ser renovado. O poder do materno continua a ameaçar e a permanente tentação à regressão deve ser eliminada/administrada/socializada/ritualizada de inúmeras e complexas formas que envolvem a idealização e, ao mesmo tempo, inferiorização, da mulher=mãe. Este território arcaico do maternal é apropriado; rearticulado na linguagem e também na arte (STEVENS, 2007, p. 5, grifos da autora).

A ausência da mãe ao longo de “A Espera” soa como a consequência da cultura mineira falocêntrica. Nos nove contos de *Sangue de Rosaura*, é justamente no último que a narrativa busca omitir a matriz geradora de Olivério, apresentando uma figura paterna, fonte de todos os conflitos de identidade vividos pelo personagem. O sangue não parece explicitamente neste conto, é apenas sugerido pela menção ao suicídio da mãe, num passado longínquo e inacessível. Tal ausência pode evocar a ideia de que, já putrefato, o cadáver desta mátria representa a impossibilidade de resgate de uma terra acolhedora. A fuga do pai mostra que a tradição ainda perdurará de alguma forma: fugir no meio da noite (duas vezes) é ainda reafirmar o proibido, enfatizando uma ausência e uma tutela nada afetiva. Minas Gerais, uma terra mátria suicida, continuará subjugada pelo pátrio poder viril.

Somente longe de Minas é que se encontra a afirmação da própria identidade. As recorrências das mortes e das fugas, nas narrativas, são de personagens que sempre se mostram deslocados com esta tradição que os aprisionam no particular interior: cercados pelas montanhas, presos em suas casas, transitando em ambientes soturnos, em que o tempo predominante é a noite. Só longe de Minas Gerais é que podem ser o que são na clara luz do dia. Após derramar o sangue não só de Rosaura, como de muitos outros, Luiz Canabrava pode, enfim, no Rio de Janeiro, dedicar-se à literatura homoerótica, que teria muito mais constância em sua resumida carreira literária. Aquele que sai de sua terra, deixa seu clã familiar (seu sangue), larga a claustrofobia do mundo provinciano e se lança em direção ao mar, para libertar-se.

Trazemos os versos do poema “Os Bens e o Sangue”, de Carlos Drummond de Andrade, presente em *Claro Enigma* (1951) em epígrafe neste capítulo, que nos permitem comparar com os estudos até agora feitos sobre *Sangue de Rosaura*. A parte em que o poema se localiza — “Selo de Minas” — já prenuncia dizer algo sobre uma terra que vive cercada de mistérios, pela escuridão: qualquer coisa que vá contra a “negação” é o “extra-ordinário”, que evoca a “vergonha da família”. Nos contos de Luiz Canabrava, as situações macabras e insólitas desafiam o “pensamento secreto” que protege as tradições de Minas Gerais. Estas, “os bens”, podemos ver reveladas nas narrativas do autor de Curvelo por meio do sangue, o que torna claros os enigmas que cerceiam as tragédias mineiras.

Com este final, pensamos que o desenlace de *Sangue de Rosaura* assimila o fim de um livro: assim como não há mais texto, também não há mais vida para que possa ser perpetuada. “A Espera” de Olivério é a mesma de todos os filhos desgarrados de Minas Gerais: o aguardo eterno por um acolhimento, por um carinho que, por vezes, resulta em derramamento de sangue do próprio corpo mineiro contra os seus rebentos. Luiz Canabrava compõe em sua primeira obra alguns retratos de sua dor e desajuste. Como procuramos frisar, no primeiro capítulo, há um fundo de testemunho numa obra que não é autobiográfica, obviamente, mas onde se leem as angústias da vida que, de resto, estão presentes na ficção de todo escritor.

A ficção de Luiz Canabrava, posterior a *Sangue de Rosaura*, pouco ou nada referencia Minas Gerais, porque, conforme propomos nesta leitura, ele intenta “matar” esse lugar de origem, patriarcal, vigilante e punidor. Trata-se de uma escrita que assume

uma voz e uma identidade apenas insinuada neste primeiro livro, mas a força dessa insinuação, numa obra que denota equilíbrio, método e agudo senso estético, está a demandar maiores estudos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pretensão de realizar um estudo dedicado apenas a uma obra de Luiz Canabrava parte do pressuposto de que, nas poucas vezes em que fora lembrado em estudos literários, o autor era elencado, entre vários outros, por causa de algum determinado aspecto. Maria Cristina Batalha, no artigo "A Literatura Fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais", o coloca junto à Veiga Miranda, Viriato Corrêa e Nestor Victor na produção de literatura insólita (cf. BATALHA in RAMOS, ALVES e HATTNER, 2013, p. 31-32). Em outro exemplo, Benedito Teixeira de Sousa, na sua dissertação de mestrado *Homoafetividade na Infância na Narrativa Literária Brasileira*, parelha os personagens do conto "Aprendizado" com os do livro *Capitães de Areia*, de Jorge Amado (cf. SOUSA, 2014, p. 136).

Independente da atenção a qual Canabrava mereceu nestas análises, sua produção literária não é o foco destas pesquisas. É provável que, até o momento da defesa desta dissertação, dois artigos científicos sobre a literatura do autor de Curvelo sejam os nossos: "“O Menino”, de Luiz Canabrava: o infante silenciado na periferia da cultura mineira em transformação" (cf. PALHARES E REBELLO, 2017a, p. 153-162), e "A Tradição e o Desejo na Obra do Escritor Mineiro Luiz Canabrava" (cf. PALHARES E REBELLO, 2017b, p. 417-438). Estas poucas publicações demonstram que o autor de Curvelo oferece um material que, ainda obscuro, pode ser explorado pelos estudiosos da literatura brasileira.

Nesta dissertação pretendemos trabalhar como a feitura do livro — que desenha tanto as letras em estrutura para que sejam compreendidas como texto, bem como as ilustrações que antecedem cada conto — podem nos fazer interpretá-lo como uma obra de arte devidamente pensada em todo o seu processo de composição. Observar tal temática na obra de Luiz Canabrava pode ir muito além de *Sangue de Rosaura* que, conforme observamos, o autor empregou estratégia parecida ao publicar seus textos em jornais, o que podem render leituras futuras não só neste aspecto, como também em suas produções posteriores ao seu livro de estreia.

Analisamos brevemente alguns dos textos que antecederam *Sangue de Rosaura* e de que forma eles podem propor um entendimento deste livro como uma obra cuidadosamente pensada. Tal limitação devido ao tema que propomos para esta dissertação

enuncia que o trabalho de Luiz Canabrava mereça uma maior atenção além do seu livro premiado, e que mencioná-los neste trabalho sirva para facilitar a tarefa de seguintes estudos a este, curiosos pela escrita deste autor de Curvelo esquecido pela crítica.

Entendemos como o “Sangue de Rosaura”, a partir do conto que dá título à obra, conduz a leitura do volume, por meio de personagens e cenários recorrentes subjulgados à repressão do desejo. Válido ressaltar que demos destaque a alguns contos em detrimento de outros, o que reforça o caráter de que esta pesquisa não encerra a discussão sobre *Sangue de Rosaura*, pelo contrário: instigamos uma melhor depuração dos textos que compõem o livro em favor do aprimoramento de várias áreas de estudos possíveis: literatura brasileira, mineira, homoerótica, das representações infantis, etc..

Buscamos uma aproximação entre os conceitos de “alegoria” e “sangue” presentes nestas narrativas de Luiz Canabrava. Como ponto crucial de nosso estudo, trazemos à nossa ideia de que *Sangue de Rosaura* é um livro de arte, feito por um artista que, ao recorrer aos seus conhecimentos de artes plásticas e literárias, elabora um livro singular com uma ideia que pode ser vista em nível linguístico dentro de sua própria produção. Por causa da dificuldade de encontrar teorias mais seguras a respeito da presença do sangue na literatura, estimulamos que nossa análise evoque interesse em observar mais atentamente a respeito desta vital substância figurada nos mais diversos exemplares de textos literários.

Não só por *Sangue de Rosaura*, Luiz Canabrava merece a atenção de mais estudos a respeito de sua produção literária na série Literatura Brasileira. Este trabalho propôs a leitura de seu livro de estreia a pensar na maneira de como foi concebida e isto se reflete na versão final. É um autor esquecido — que agora lembrado — não se diferencia apenas na composição de sua obra de arte por meio de tinta e papel; é o exercer libertador do desejo não apenas no que cria, mas também para renovar o caráter da arte enquanto denunciadora da opressão dos mais profundos desejos humanos. Assim como o próprio autor de Curvelo compôs personagens que, por meio do sangue como alegoria, encerravam a escuridão para encontrar o dia, reavemos mais uma ferida que a literatura um dia pôs à luz, mas que retornara às trevas. Sangramos novamente ao trazer de volta Luiz Canabrava. Ele fez sangrar discutindo as tradições e os desejos: neste momento, *sangrar*, principalmente por meio da escrita, não é apenas necessário: é uma obrigação.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do autor

CANABRAVA, Luiz. "O Anjo da Avenida Atlântica". IN: HONÓRIO, José Carlos. *O Amor com Olhos de Adeus*: antologia do conto gay brasileiro. São Paulo, SP: Editora Transviatta, 1995, p. 155-163.

CANABRAVA, Luiz. "Aprendizado". IN: DAMATA, Gasparino. *Histórias do Amor Maldito*. Rio de Janeiro, RJ: Gráfica Record Editora, 1968, p. 109-119.

CANABRAVA, Luiz. *O Sexo Portátil*. Rio de Janeiro, RJ: Gráfica Record Editora, 1968.

CANABRAVA, Luiz. "A Senhora Prisca". In: CARVALHO, Ruy. *A Cidade e as Ruas*: novelas cariocas. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1964?, p. 135-159.

CANABRAVA, Luiz. "João Peba". IN: MONTEIRO, Jeronymo (org.). *O Conto Trágico*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira S. A., 1960.

CANABRAVA, Luiz. "João Peba". IN: *O Dia*. Curitiba, PR, p. 9, 31 de julho de 1960.

CANABRAVA, Luiz. "Maria Bambá". IN: MONTEIRO, Jeronymo (org.) *O Conto Fantástico*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira S. A., 1959.

CANABRAVA, Luiz. "O Menino". IN: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, RJ, p. 10, 4 de novembro de 1956.

CANABRAVA, Luiz. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1954.

CANABRAVA, Luiz. "Sangue de Rosaura". IN: *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, RJ, p. 4, 23 de novembro de 1952.

CANABRAVA, Luiz. "Perigoso". In: *A Cigarra*. Rio de Janeiro, RJ, p. 54-55 e 63, Abril de 1951.

CANABRAVA, Luiz. "O Colecionador de Quinquilharias". IN: *Jornal dos Novos*. Rio de Janeiro, RJ, p. 1, 24 de setembro de 1950.

CANABRAVA, Luiz. "No Silvestre". IN: *A Manhã*. Rio de Janeiro, RJ, p. 2, 15 de julho de 1950.

CANABRAVA, Luiz. "A Tal Lucrécia". IN: *Revista da Semana*. Nº 50. Rio de Janeiro, RJ, p. 16, 10 de dezembro de 1949a.

CANABRAVA, Luiz. "Maria-Bambá". IN: *Jornal dos Novos*. Rio de Janeiro, RJ, p. 1, 30 de outubro de 1949b.

CANABRAVA, Luiz. "João Peba". IN: *A Manhã*. Rio de Janeiro, RJ, p. 4, 10 de outubro de 1949c.

CANABRAVA, Luiz. "Resolução". In: *A Cigarra*. Rio de Janeiro, RJ, p. 118-119 e 128, setembro de 1949d.

CANABRAVA, Luiz. "Vaga Saudade de Ouro Preto". *A Manhã*. Rio de Janeiro, RJ, p. 4, 29 de junho de 1949e

CANABRAVA, Luiz. "A Viagem". IN: *Revista da Semana*. Nº 36. Rio de Janeiro, RJ, p. 22, 04 de setembro de 1948a.

CANABRAVA, Luiz. "O Tesouro dos Inconfidentes". IN: *Revista da Semana*. Nº 29. Rio de Janeiro, RJ, p. 27 e 56, 17 de julho de 1948b.

CANABRAVA, Luiz. "A Presença do Medo". IN: *Revista da Semana*. Nº 22. Rio de Janeiro, RJ, p. 19 e 53, 29 de maio de 1948c.

Bibliografia sobre o autor

"PANORAMA LITERÁRIO". IN: *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, RJ, p. 10, 29 de Junho de 1954a.

"PANORAMA LITERÁRIO". IN: *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, RJ, p. 11, 1º de Junho de 1954b.

"PANORAMA LITERÁRIO". IN: *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, RJ, p. 11, 17 de Agosto de 1954c.

"RESULTADO do concurso do "Jornal de Letras". IN: *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, RJ, p. 11, 11 de junho de 1950.

BATALHA, Maria Cristina. "A Literatura Fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais". IN: RAMOS, Maria Celeste Tommasello. ALVES, Maria Claudia Rodrigues. HATTNER, Alvaro Luiz (orgs.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. 1. ed. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN, 2013.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo, SP: Edusp, 2004

DIAS, Reinaldo. "Crítica de Rodapé". IN: *Última Hora*. Rio de Janeiro, RJ, p. 5 (Caderno 2), 20 de novembro de 1954.

LAUS, Harry. "Itinerário das Artes Plásticas". IN: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, RJ, p. 2, 2º Caderno, 16 de Maio de 1962.

LOPES, Denilson. "Brazil, Literature". IN: GERSTNER, David A. *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. New York, NY: Routledge, 2011.

MAURÍCIO, Jayme. "Luiz Canabrava: uma proposta corajosa". IN: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, RJ, p. 9, 16 de maio de 1972.

MEIRA, Mauritônio. "Mineiro (Tímido) de Curvelo Ganha o "Prêmio Fábio Padro"". In: *Flan - O Jornal da Semana*. Rio de Janeiro, RJ e São Paulo, SP, p. 6, 6-12 de junho de 1954.

PALHARES, Leonardo Tadeu Nogueira. REBELLO, Ivana Ferrante. "“O Menino”, de Luiz Canabrava: o infante silenciado na periferia da cultura mineira em transformação". In: *Revista A Cor das Letras*. Feira de Santana, BA: Universidade Federal de Feira de Santana, v. 18, n. 1, jan-abr 2017a, p. 153-162.

PALHARES, Leonardo Tadeu Nogueira. REBELLO, Ivana Ferrante. "A Tradição e o Desejo na Obra do Escritor Mineiro Luiz Canabrava". In: *Fólio*. Vitória da Conquista, BA: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, v. 9, n. 2, jul-dez 2017b, p. 417-438.

SAMPAIO, Ruy. "Um poeta encontra o mar". In: *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1972, p. 4.

SODRÉ, Nelson Werneck. "Sinais de Derrota". IN: *Pensamento e Arte*. São Paulo, SP, p. 3 e 5, 25 de dezembro de 1954.

SOUSA, Benedito Teixeira de. *Homoafetividade na infância na narrativa literária brasileira*. Dissertação de Mestrado. Fortaleza, CE: Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, 2014, 162f.

VIEIRA, Newton. "Luiz Canabrava: tão genial quanto esquecido". IN: *Pequi Magazine*. Curvelo, MG, v. 4, n. 5, 2011, p. 52-57.

Bibliografia geral

ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro Enigma*. Rio de Janeiro, RJ: ed. Record, 1991.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1999.

BARATA, Mariana Moreira Fernandes. PEREIRA, Maria Luiza Scher. "Suplementando a Memória de um Herói: a visita de Cecília Meireles e de Pedro Américo ao arquivo da inconfidência mineira". In: *Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras*. Belo Horizonte, MG: Universidade Federal de Minas Gerais, v. 2, 2011, p. 106-119.

BARROS, José Luiz de Vasconcelos. *O Enigma da Mineiridade: característica antropológica ou mera suposição?* Porto Alegre, RS: Editora dos Autores Médicos, 1999.

BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. 2ª ed. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2003.

BOTELHO, Cristina. FERREIRA, Luciana Cavalcanti. "Crítica Literária: Conceito e Evolução". In: *Travessia*. Olinda, PE: v. 1, 2010, p. 11-23.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio. Lições americanas*. 2. ed. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1997.

CARDOSO, Lúcio. "Lúcio Cardoso (patético): "Ergo meu livro como um punhal contra Minas"". IN: CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2012, p. 729-731.

CARLOS, Luís Adriano. "A Mãria e o Mal em Natália Correia". In: *Vila Atlântica*. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, n. 7, out 2004, p. 71-81.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva et. Al. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1999.

COSTA, João Batista de Almeida. *Mineiros e Baianos: englobamento, exclusão e resistência*. 335fl. Tese (Doutorado) – Departamento de Antropologia, UnB, Brasília, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Miniaurélio Século XXI Escolar*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2001.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOUVÊA, Maria Cristina. "A Construção do 'Infantil' na Literatura Brasileira". In: *Revista Teias*. Rio de Janeiro, RJ: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 2000, p. 1-13.

GRANDES Temas da Medicina. São Paulo, SP: Editora Nova Cultural Ltda, 1986.

GRÉSILLON, Almuth. "Alguns pontos sobre a história da crítica genética". In: *Estudos Avançados*. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, vol. 5, nº 11, Jan./Apr. 1991, p.

7-18.

GUIDA, Ângela Maria. EVANGELISTA, Joelma Sampaio. "De Minas para o Mundo". IN: *Revista Virtú*, Segunda Edição – Especial, Anais do III Simpósio de Formação de Professores de Juiz de Fora. Juiz de Fora, MG: UFJF/ICH, 2005. Disponível em: <http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/04/artigo-2a37.pdf>. Acesso: 24-04-2016 16h50min

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria — construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP e Campinas, SP: ed. Hedra e Editora da Unicamp, 2006.

MATA, Anderson Luis Nunes da. "Infância na Literatura Brasileira Contemporânea: tema, conceito, poética". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, nº 46, Jul-Dez 2015, p. 13-20.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. de Mário da Silva. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2005.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. 7ª ed. Rio de Janeiro, RJ: J. Olympio. Brasília, DF: INL, 1980.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. 6 ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma introdução*. São Paulo, SP: EDUC, 1992.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. Disponível em: www.disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php?id=143857. Acesso: 13/03/2015 9h37min.

SANTOS, Romana Tatiane dos. *Metamorfose em Contos de Murilo Rubião: o insólito como crítica da sociedade*. Dissertação de Mestrado. Montes Claros, MG: Universidade Estadual de Montes Claros, 2016, 91f.

SOUZA, Eneida Maria de. MIRANDA, Wander Melo. *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. "O Corpo da Mãe na Literatura: uma ausência presente". In: *Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL*. Ilhéus, BA: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007, p. 1-12.

WILLEMART, Philippe. "A crítica genética hoje". In: *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro, v.10, n.1, 2008, p.130-139.