



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

RAPHAELA PACELLI PROCÓPIO

O ROMANCE CONTEMPORÂNEO EM GOIÁS
UM ESTUDO DA NARRATIVA FICCIONAL *AS LESMAS* DE HELENO GODOY

Uberlândia/MG
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

RAPHAELA PACELLI PROCÓPIO

O ROMANCE CONTEMPORÂNEO EM GOIÁS
UM ESTUDO DA NARRATIVA FICCIONAL *AS LESMAS* DE HELENO
GODOY

Tese apresentada aos membros da Banca de Defesa de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras - Curso de Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (ILEEL/UFU), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa 1 - Literatura, Memória e Identidades.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre

Uberlândia/MG
2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

P963 Procópio, Raphaela Pacelli, 1986-
2022 O ROMANCE CONTEMPORÂNEO EM GOIÁS - UM ESTUDO DA
NARRATIVA FICCIONAL AS LESMAS DE HELENO GODOY [recurso
eletrônico] / Raphaela Pacelli Procópio. - 2022.

Orientadora: Fernanda Aquino Sylvestre.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.592>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Sylvestre, Fernanda Aquino, 1973-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e
 atendpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Tese de Doutorado				
Data:	28 de setembro de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	11813TLT012				
Nome do Discente:	Raphaela Pacelli Procópio				
Título do Trabalho:	O romance contemporâneo em Goiás um estudo da narrativa ficcional <i>As lesmas</i> de Heleno Godoy				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	1: Literatura, Teoria e Crítica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O conto de fadas na contemporaneidade: leituras pós-modernas				

Aos vinte e oito dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e dois, às 14h, reuniu-se a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos(as) Professores(as) Doutores (as): Fernanda Aquino Sylvestre / ILEEL-UFU, Orientadora (Presidente); Antônio Fernandes Junior / UFCAT; Josilene Pinheiro Mariz / UFCG; Flávia Andréa Rodrigues Benfatti / ILEEL-UFU; Kenia Maria de Almeida Pereira / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Fernanda Aquino Sylvestre apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente Raphaela Pacelli Procópio a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessiva, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/09/2022, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANTONIO FERNANDES JUNIOR, Usuário Externo**, em 28/09/2022, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/09/2022, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Andrea Rodrigues Benfatti, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/09/2022, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Josilene Pinheiro Mariz, Usuário Externo**, em 28/09/2022, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



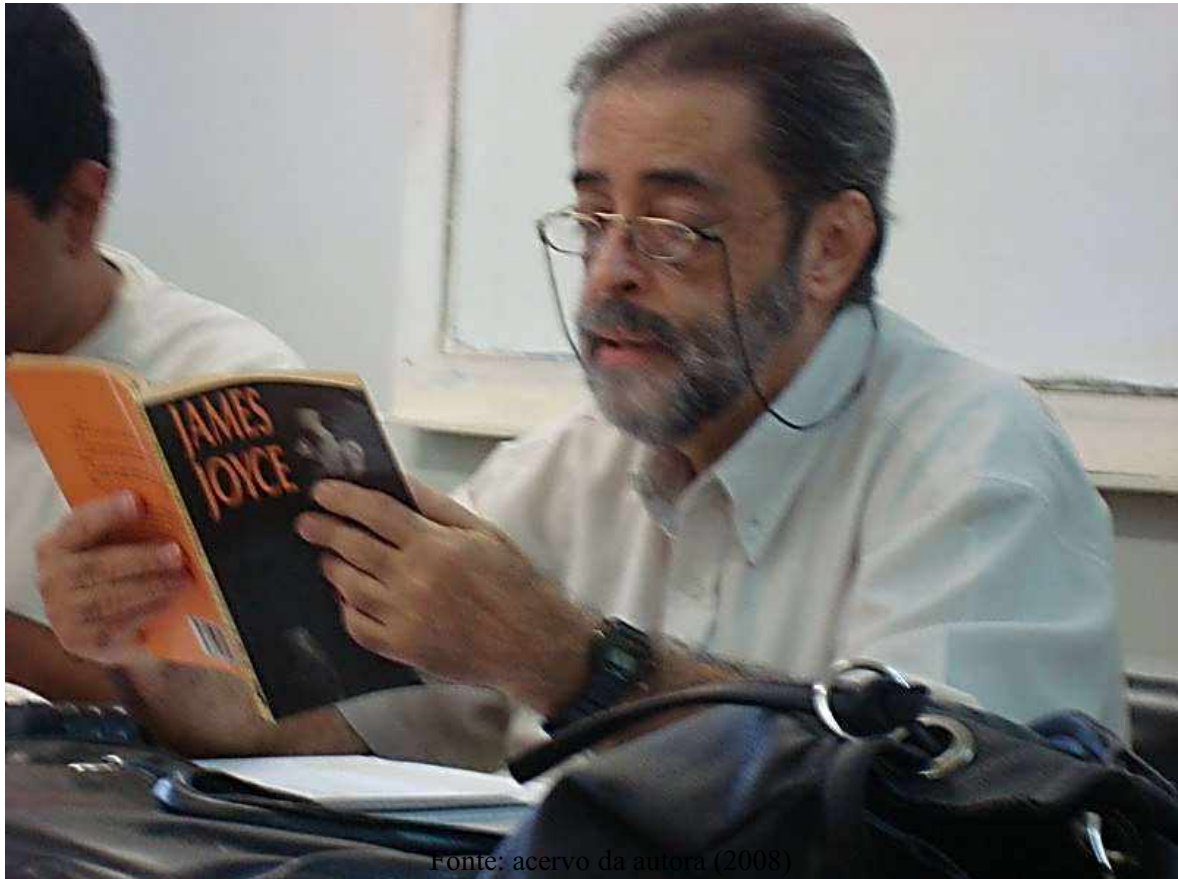
Documento assinado eletronicamente por **Raphaela Pacelli Procópio, Usuário Externo**, em 28/09/2022, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3957188** e o código CRC **6A35EC38**.



Fonte: acervo da autora (2008)

* Foto do escritor Heleno Godoy registrada em sala de aula - Faculdade de Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – UFG.

VI

E se há dias em que os ventos lá sopram
nosso barco de forma exasperada, sopra
nele punhos concentrados – não é o fato
de nos agarrarmos ao leme e aí retermos
firmes os remos, não enxergar a escuridão
– não é só o som do abandono – não fo-
mos abandonados, decidimos partir. Ten-
tamos, agora, voltar. É o reconhecimento
de que a curva das águas e as rampas das
rotas não nos levavam a lugar algum. As-
sim, como reconhecer atalhos, pousadas
à beira das estradas, os portos possíveis e
camas em que dormimos nosso cansaço,
pousados ossos, pedras aqui acumuladas?

(GODOY, Heleno. *Nossos lugares e o que neles somos* – Poemas 2017-2019. Goiânia: Kelps, 2019, p. 25)

A DEUS, MEUS PAIS, IRMÃOS, ESPOSO E FILHOS: mãos invisíveis que contribuíram para a escrita deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, orientador maior, por sua fidelidade, graça e sustentação dos meus passos nos momentos mais difíceis, e por não me deixar desistir!

À minha orientadora, Fernanda Aquino Sylvestre, pela contribuição significativa neste trabalho, pela leveza e presteza de sua orientação.

Aos meus pais, Watson Procópio e Kátia Pacelli, que desde sempre me estimularam a prosseguir. Obrigada por acreditarem nos meus sonhos!

À Grazieli e ao Robson, irmãos queridos, pelo amor e incentivo.

Aos meus filhos, Victor Henrique e Heitor, por simplesmente existirem e me ensinarem sobre o amor incondicional.

Ao meu esposo, Cleber Roberto, por seu carinho, compreensão e paciência.

À minha avó Célia Martins, pela ternura de sempre.

Aos meus avós Edson Pacelli (*in memorian*) e Alzira Procópio (*in memorian*), e à minha tia Adélia Procópio (*in memorian*), pelo que permanece.

À professora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa - minha orientadora à época da graduação em Letras (licenciatura Português) e no Mestrado em Letras e Linguística - pelos ensinamentos, amizade e por ter me apresentado a obra do Heleno Godoy.

Ao Heleno Godoy que ao usar as palavras compõe meus silêncios.

Ao Carlos Augusto Moraes, à Ionice Barbosa e à Letícia Stacciarini, pelo incentivo, pelo que compartilhamos, pela amizade.

Aos amigos e colegas de trabalho, por compartilharem comigo os meus anseios.

A todos os meus professores, desde a infância, que cruzaram o meu caminho e eu o deles, pelos ensinamentos que me fizeram chegar até aqui!

Aos professores que, gentilmente, aceitaram o convite para compor a banca de qualificação e de defesa, pelas importantes contribuições dadas a este trabalho.

Aos professores do Programa Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, em especial à professora Betina Ribeiro Rodrigues Cunha, pela formação proporcionada ao longo do doutoramento.

Aos familiares e amigos, pela torcida, pelo carinho e pela compreensão nos momentos em que a dedicação aos estudos foi exclusiva.

RESUMO

Esta pesquisa de doutoramento visa ampliar o estudo já iniciado no mestrado, em 2011, sobre a escrita de Heleno Godoy, contribuindo para o acervo teórico-crítico do escritor goiano. Para tanto, decidimos, nesta nova etapa, dar ênfase à apreciação da narrativa ficcional do autor, selecionando seu único romance, *As lesmas*, publicado em primeira edição em 1969 e reeditado em 2002, obra que projetou a literatura feita em Goiás no cenário das narrativas contemporâneas e recebeu a apreciação de vários críticos, como Bernardo Élis (1970), Milton Cabral Viana (1970), Mário Chamie (1974), Afrânio Coutinho (1997), Carlos Fernando Magalhães (2002), Albertina Vicentini (2002) e Nelly Novaes Coelho (2013). Dessa forma, este estudo tenciona contribuir para o aprimoramento da fortuna crítica de Godoy e a divulgação de um olhar mais atento sobre a sua obra. Para tal, além de traçarmos um panorama das manifestações literárias no estado de Goiás, a fim de compreendermos o processo de amadurecimento artístico até a criação do Grupo de Escritores Novos (GEN), entendido como um marco para a literatura goiana e de suma importância para o ofício do artista godoyano, permite entendermos o contexto de escrita e construção do romance analisado, sobretudo os acontecimentos políticos e sociais que permearam as últimas décadas do Brasil, como a ditadura militar que durou de 1964 a 1985. Nesse sentido, analisamos o que essa produção fragmentária e desconstruída, que está baseada na não linearidade e na simultaneidade de informações e imbricamento de vozes, tem a nos dizer sobre a pós-modernidade, uma das perspectivas estéticas da narrativa contemporânea, evidenciando quais os procedimentos narrativos pós-modernos estão presentes na obra. De modo geral, elaboramos uma leitura crítica de como essa produção pós-64 se estrutura, tentando compreender como a forma e o conteúdo se imbricam, pois sabemos que, mais do que contar, é necessário mostrar como se conta. Ademais, apresentamos como essa narrativa fragmentada dissolve o sentido único do texto, compondo um mosaico de significados que exige um papel autorreflexivo do leitor sobre a realidade apresentada: de amor (homossexual) e de acontecimentos históricos (Golpe Militar de 1964). Objetivamente, demonstramos que *As lesmas* é uma obra contemporânea que assume uma perspectiva pós-modernista sem romper com a estética moderna totalmente, mas que, em alguns aspectos, aproveita-se de características nela presentes.

Palavras-Chave: Romance contemporâneo; Narrativa pós-moderna; Ditadura militar; Heleno Godoy; Literatura goiana.

ABSTRACT

This doctoral thesis aims to expand the study already initiated in my master's degree, defended in 2011, about the writing of Heleno Godoy, contributing to the theoretical-critical collection of this writer, born in the state of Goiás. For that, we decided, in this new stage of this research, to emphasize the appreciation of the author's fictional narrative, selecting his only novel, "*As Lesmas*", published for the first time in 1969 and reprinted in 2002. This book projected the literature made in the state of Goiás in the scenario of contemporary narratives and received the appreciation of several critics, such as Bernardo Élis (1970), Milton Cabral Viana (1970), Mário Chamie (1974), Afrânio Coutinho (1997), Carlos Fernando Magalhães (2002), Albertina Vicentini (2002) and Nelly Novaes Coelho (2013). Thus, this study intends to contribute to the improvement of Godoy's critical fortune and to the dissemination of a closer look at his work. To this intent, in addition of outlining an overview of literary manifestations in the state of Goiás in order to understand the process of artistic maturation until the creation of the GEN group, understood as a milestone for the literature from Goiás and of paramount importance for the work of the Godoyan artist, it will allow us to understand the context of writing and construction of the analyzed novel, especially the political and social events that permeated the last decades of Brazil, such as the military dictatorship that lasted from 1964 to 1985. In this sense, we will try to analyze what this fragmentary and deconstructed production, which is based on nonlinearity and the concurrency of information and imbrication of voices, has to tell us about postmodernity, one of the aesthetic perspectives of contemporary narrative, trying to identify which postmodern narrative procedures are present in the work. In general, we will analyze how this post-1964 production is structured, trying to understand how form and content are intertwined, because we know that more than telling a story, it is necessary to show how it is told. Furthermore, we will present how this fragmented narrative dissolves the unique meaning of the text, composing a mosaic of meanings that requires a self-reflective role of the reader on the reality presented: of love (homosexual) and of historical events (Military Coup of 1964).

Keywords: Contemporary romance; Postmodern narrative; Military dictatorship; Heleno Godoy; Literature from Goiás.

RÉSUMÉ

Cette recherche de doctorat a pour objectif d'élargir l'étude déjà commencée dans le master en 2011, sur l'écriture d'Heleno Godoy, en contribuant à la collection théorique-critique de l'écrivain goiano. Par conséquent, nous avons décidé, dans cette nouvelle étape, de mettre l'accent sur l'appréciation de la narrative fictionnelle de l'auteur, en sélectionnant son seul roman, *As lesmas*, publié dans la première édition en 1969 et réédité en 2002, un ouvrage qui projetait la littérature faite à Goiás en le scénario des récits contemporains et a reçu l'appréciation de plusieurs critiques tels que Bernardo Élis (1970), Milton Cabral Viana (1970), Mário Chamie (1974), Afrânio Coutinho (1997), Carlos Fernando Magalhães (2002), Albertina Vicentini (2002) e Nelly Novaes Coelho (2013). Ainsi, cette étude entend contribuer à l'amélioration de la fortune critique de l'auteur Godoy et la diffusion d'un regard plus attentif sur son œuvre. À cette fin, en plus de dresser un aperçu des manifestations littéraires dans l'État de Goiás, afin de comprendre le processus de maturation artistique jusqu'à la création du groupe GEN, compris comme une étape importante pour la littérature goiana et d'une importance primordiale pour le métier de l'artiste godoyano, nous permettra de comprendre le contexte d'écriture et construction du roman analysé, notamment les événements politiques et sociaux qui ont imprégné les dernières décennies du Brésil, comme la dictature militaire qui a duré de 1964 à 1985. En ces sens, nous chercherons analyser ce que cette production fragmentaire, déconstruite, qui repose sur la non-linéarité et sur la simultanéité d'informations et l'imbrication des voix, a à nous dire sur la postmodernité, l'une des perspectives esthétiques du récit contemporain, cherchant à identifier quelles procédures narratives postmodernes sont présentés dans l'œuvre. De manière générale, nous analyserons la structuration de cette production post-1964, en essayant de comprendre comment forme et contenu s'entremêlent, car on sait qu'au-delà de raconter, il faut montrer comment se raconter. De plus, nous montrerons comment ce récit fragmenté dissout le sens unique du texte, composant une mosaïque de significations qui exigent un rôle autoréflexif du lecteur sur la réalité présentée: d'amour (homosexuel) et des événements historiques (Coup d'État Militaire en 1964).

Mots-clés: Roman Contemporain; Récits postmodernes; Dictature militaire; Heleno Godoy; Littérature goiana.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	13
CAPÍTULO 1 – ABORDAGENS NECESSÁRIAS	19
1.1. Um panorama histórico da literatura produzida em Goiás	19
1.2. Grupo de Escritores Novos (GEN) – Patrimônio cultural de Goiás	32
1.3. Sobre Heleno Godoy - Vida e obra.....	42
1.3.1. Heleno Godoy – a relação entre o GEN e a Práxis	46
1.4. Sobre <i>As lesmas</i> - Vozes críticas e teóricas	48
CAPÍTULO 2 - AS LESMAS - UM ESTUDO DA NARRATIVA FICCIONAL PÓS-MODERNA DE HELENO GODOY	55
2.1. <i>As lesmas</i> – A construção de uma narrativa fragmentada	56
2.2. Diário íntimo de Lúcio – O exílio em si mesmo/ a escritura de revelação do eu	87
2.3. <i>As lesmas</i> - Uma ficção literária brasileira pós-1964.....	96
CAPÍTULO 3 - LEITURAS POSSÍVEIS EM AS LESMAS	108
3.1. Lúcio e Mário - A homossexualidade velada	109
3.2. A intertextualidade pós-moderna - Heleno Godoy e Mário de Sá-Carneiro	127
3.3. Mito de Sísifo e o Mito de Caronte - O eterno retorno, o suicídio e a travessia	139
PALAVRAS FINAIS	145
REFERÊNCIAS	151
ANEXOS	158
ANEXO A - Capa da edição de <i>As Lesmas</i> (1969)	159
ANEXO B - Capa da reedição de <i>As Lesmas</i> (2002)	160
ANEXO C - Transcrição do poema “Goyaz”, de Leo Lynce (1922)	161
ANEXO D - Reprodução de fotos – Parte do GEN com Bernardo Élis (1966)	163

PALAVRAS INICIAIS

*EXPOSTO A SI MESMO NA CASA VAZIA,
ele não sabe de si ou de quem é
que pode vir a ser ou o que fazer
esta noite em que se acha só.
Nem é sempre que ele se acha frente
a frente, entregue ao sono sem tê-lo,
consigo mesmo só, imaginando
o que fazem sem ele, como estão.
Raiva talvez, quem pode garantir
que não verta uma lágrima só
ou várias, enquanto a noite aumenta
e lhe sobra a sensação de estar nu,
como folha de papel separada
para uso posterior e esquecida?¹*

Heleno Godoy – A casa

A fragmentação, uma das principais estéticas do pós-modernismo, tem aparecido na literatura contemporânea como um modo recorrente de narrar. No lugar de uma narrativa de começo, meio e fim, tem-se sobreposições de situações. Foi nesse contexto que o escritor goiano Heleno Godoy concebeu *As lesmas*, único romance publicado do autor, cuja publicação resultou em projetar a literatura feita em Goiás no cenário das narrativas contemporâneas e recebeu a apreciação de vários críticos como Bernardo Élis (1970), Milton Cabral Viana (1970), Mário Chamie (1974), Afrânio Coutinho (1997), Carlos Fernando Magalhães (2002), Albertina Vicentini (2002) e Nelly Novaes Coelho (2013).

As lesmas é uma obra que funciona quase como um quebra-cabeça, que é montado à medida em que se lê o texto. Sem o esquema linear da narrativa, essas peças ou fragmentos adquirem sentidos independentes e múltiplos em meio ao caos aparente do texto e se unem, levando a um todo. A narrativa fragmentada dissolve o sentido único do texto, compondo um mosaico de significados que exige um papel ativo e crítico do leitor sobre a realidade.

Nesse sentido, este trabalho intenciona dar continuidade à dissertação desenvolvida no mestrado, em 2011, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. E, posteriormente, em 2012, publicada em formato de livro pela editora Kelps. O estudo dissertativo se desenvolveu a partir da análise

¹ GODOY, Heleno. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]*. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. Goiânia: Martelo, 2015, p. 358.

dos momentos significativos da poesia de Heleno Godoy, de tal modo que foram selecionados três livros, considerados como essenciais para o entendimento da poética do autor.

O primeiro momento diz respeito à obra *Os veículos* (1968), livro no qual se percebe a influência que, sobre o poeta estreante, exerceram as propostas da vanguarda práxis². O segundo momento é o representado pelo livro *A casa* (1992), em que o poeta, seguindo uma tradição cabralina, evita expressões explícitas da subjetividade e volta-se para o mundo dos objetos, mais especificamente para o objeto casa. O terceiro e último momento considerado é aquele de *Lugar comum e outros poemas* (2005), livro que, aparentemente, destoa do projeto poético godoyano pela dicção bastante pessoal que a maioria dos poemas apresenta, mas que, ao tomar o humor como estratégia poética de reinvenção dos conteúdos da memória, termina por afirmar a voz do poeta, sempre avessa ao derramamento sentimental. Esses momentos da poesia de Godoy não foram observados como fases evolutivas, mas como processo de uma caminhada, ressaltando a construção do projeto criativo do poeta, como se configura a voz individualíssima, isto é, os traços que caracterizam a poesia godoyana.

Esta pesquisa de doutoramento, sob orientação da Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, visa ampliar o estudo já iniciado sobre a escrita de Godoy, contribuindo para o acervo teórico-crítico do escritor goiano. Para tanto, decidimos, nesta nova etapa, dar ênfase à apreciação da narrativa ficcional do autor, selecionando seu único romance, *As lesmas*, publicado em primeira edição em 1969 e reeditado em 2002. A atual proposta justifica-se a partir da necessidade da elaboração de um olhar crítico e teórico sobre a obra godoyana, autor de suma importância para a produção literária nacional e, especificamente, de Goiás. Dessa forma, este estudo visa contribuir para o aprimoramento da fortuna crítica de Heleno Godoy e a divulgação de um olhar mais atento sobre sua obra.

Como nos afirma o próprio autor de *As lesmas*, em nota explicativa para a segunda edição do livro, reeditado em 2002, o romance foi escrito entre 1965 e 1968, mas só foi

² Durante a escrita do texto da tese utilizaremos outros vocábulos como sinônimo para designar a vanguarda práxis, entre eles, poesia, literatura, movimento, instauração e proposta práxis. Em suma, embora discutida em outro momento do texto, essa denominação surgiu em crítica ao movimento de vanguarda concretista, de forma que uma dissidência de poetas, insatisfeitos com o rigor formal e o academicismo, resolvem romper com o concretismo ao propor uma nova estética poética. Com isso, em 1962, liderado pelo poeta Mário Chamie, e nomeado por ele mesmo, nasce o movimento “Poesia-Práxis”, que apresenta como marco inicial a publicação do seu livro *Lavra-Lavra* (1962), no qual apresenta o jogo sonoro, visual e semântico proposto pela sua poesia. Com essa obra, Mário Chamie ganhou o Prêmio Jabuti, em 1963.

entregue para a publicação em 1969, tendo sofrido censura pelo editor, como corte do prefácio e de trechos específicos. Mesmo assim, foram editados e publicados mil exemplares que se esgotaram em pouco tempo.

A segunda edição de *As lesmas* restaura o texto original corrigido e ampliado e, para conferir dimensão mais atual, segundo Heleno Godoy, acrescenta-se um capítulo inteiro, o penúltimo da quarta parte do livro. Nas outras partes, foram restaurados os fragmentos anteriormente censurados e realizadas as correções necessárias. Vale ressaltar que o nosso estudo se faz a partir da reedição. Albertina Vicentini (2002), na orelha de apresentação do livro, em relação ao fato de a obra ser reeditada, afirma que essa é “uma reedição histórica, nesse nosso tempo em dessincronia: um livro de vanguarda, que abriu a literatura goiana para a modernidade³, e que encontra sua atualidade na leitura do(s) tempo(s) em que radicam a sua forma e conteúdo”.

As lesmas é considerado um livro de vanguarda dos anos sessenta, não somente por sua linguagem, trabalhada de maneira expressiva e inovadora, mas pela forma como é desenvolvido o fator tempo. Obra definida por Mário Chamie (1974) como “modelo pioneiro” da instauração práxis “no panorama da ficção brasileira”, essa narrativa apresenta duas espécies de temporalidade que se entrecruzam: a *temática* – contexto histórico social da instauração do regime ditatorial militar no Brasil, a partir de 1964; e a *estrutural* – determinada pela forma de escrita do livro. Nesse contexto, nossa pesquisa se pauta, dentre outros aspectos, por analisar a forma como é construído o romance, destacando as técnicas narrativas que o autor utiliza para a construção do seu texto.

Heleno Godoy, nascido em Goiátuba, em 31 de março de 1946, despontou na literatura em Goiás na década de sessenta, como integrante do Grupo de Escritores Novos (GEN). Com mais de cinquenta e oito anos de literatura, portanto, Godoy possui um trabalho consolidado. A formação do GEN, vale dizer, é concomitante à renovação da vida cultural de Goiás, um período de transformações no meio sócio-histórico-cultural. Entre essas

³ São frequentes as declarações entre pesquisadores e críticos em torno da obra godoyana de que houve uma renovação, abriu-se para a “modernidade”, como afirma Vicentini. Diante de tais assertivas, pudemos compreender que se trata de uma conceituação usada para a distinguir das obras com temas marcadamente regionalistas que, até então, era o que se produzia em Goiás com maior veemência, ou seja, escritores como Heleno Godoy passaram a deixar de lado o regionalismo demarcado pelo espaço rural e trouxeram ao universo literário, também, o espaço urbano, o cotidiano citadino em consonância com o progresso desenvolvimentista que chegara no estado. É o que podemos observar também nas palavras de Gilberto Mendonça Teles: [...] “o aparecimento de *As lesmas* de, Heleno Godoy, em 1969, pelo tema e pela linguagem, a sua obra se situa no pólo (sic) oposto ao regionalismo, superando a maioria das obras que não conseguiram nem desvencilhar, quanto mais renovar as estruturas expressivas dos elementos regionais. Creio que pela primeira vez se faz uma tentativa de renovação das formas novelísticas em Goiás (TELES, 1971, s/p)”.

renovações está a criação de universidades (Universidade Federal de Goiás e Pontifícia Universidade Católica), a ampliação da rede escolar e a construção de Brasília, em 1960, que representou uma mudança no ambiente cultural e permitiu o crescimento demográfico. Isto é, todas essas transformações contribuíram para uma maior integração do estado aos centros culturais do país por meio do cinema, do rádio e da literatura.

Ávidos por conquistas culturais, o grupo nos mostra uma das muitas atitudes positivas que tomou. O intuito era conhecer e debater ideias novas trazidas pelos expositores e confrontar seus posicionamentos frente ao panorama literário regional, nacional e internacional. Como nos afirma a crítica e professora Moema de Castro e Silva Olival (1994, p. 28), “parece que a pretensão de iniciar um movimento estético diferente não era uma meta. Mas sim romper a crosta de acomodação e de conservadorismo, incomodar o *status quo* vigente, o que de fato conseguiram”. Podemos dizer que o GEN representou um marco na literatura produzida em Goiás e colocou esses novos escritores em sintonia com o que de mais atual e criativo se escrevia no país daquela época, foi uma verdadeira renovação artística. Sem deixarem suas raízes regionalistas, os escritores levaram à frente as inovações estéticas surgidas no Brasil a partir do Modernismo.

A leitura de *As lesmas* faculta-nos dizer que nesse romance há alguns procedimentos narrativos pós-modernos próprios da contemporaneidade. Ademais, deparamo-nos concomitantemente com duas narrativas: de amor (homoafetivo) e de acontecimentos históricos (Golpe Militar de 1964), no entanto, essas intrigas não vêm estruturadas pelo princípio lógico da causalidade e pela lógica temporal, porquanto a fragmentação da narrativa e os estados interiores dos personagens desestruturam o tempo cronológico, recursos esses utilizados com maior veemência a partir do romance moderno e, posteriormente, alargado com o romance contemporâneo. É uma narrativa que instiga o leitor e o crítico a fazerem pesquisas, a estudarem não só os fundamentos da literatura como também os processos da psique do sujeito e suas inter-relações com os mecanismos socioculturais.

Diante do exposto, elaboramos uma escrita que, em três capítulos e seus respectivos subcapítulos, cumpre a função de desenvolver a leitura crítica do romance. No primeiro capítulo, buscamos traçar um panorama das manifestações literárias no estado de Goiás, a fim de compreendermos o processo de amadurecimento artístico até a criação do grupo GEN, entendido como um marco para a literatura produzida em Goiás e sua inserção no cenário nacional, além da importância para o ofício do artista godoyano e, principalmente,

para nos ajudar a entender o contexto de escrita e construção do romance analisado. Falamos também, ainda que brevemente, sobre alguns fatores principais da vida e da obra do escritor Heleno Godoy, bem como fizemos um levantamento catalográfico da fortuna crítica da obra *As lesmas*. Utilizamos como aporte teórico, principalmente, os trabalhos de Goyano e Catelan (1968), Mario Chamie (1979), Gilberto Mendonça Teles (1983), Miguel Jorge (1994) e Moema Olival (2000).

No segundo capítulo, apresentamos o contexto histórico e as representações do golpe de 1964 na narrativa brasileira contemporânea, em específico, na narrativa godoyana, já que constitui também o tema do enredo. Buscamos analisar o que essa produção fragmentária e desconstruída, que está baseada na não linearidade e na simultaneidade de informações e imbricamento de vozes, tem a nos dizer sobre a pós-modernidade, uma das perspectivas estéticas da narrativa contemporânea. Uma produção pós-64, mais do que representar a crise política e o caos social instalados pela ditadura militar, chama atenção para o esfacelamento da sociedade e do indivíduo em meio a essa condição estarrecedora.

Desse modo, ainda no segundo capítulo, elaboramos uma análise de como a obra se estrutura, tentando compreender como a forma e o conteúdo se imbricam, pois sabemos que, mais do que contar, é necessário mostrar como se conta. Ademais, apresentamos como a estrutura temporal, espacial e narrativa são fragmentadas, refletindo o próprio período político nacional, o descentramento do sujeito moderno⁴ e a crise existencial pela qual passam os indivíduos. Rosenfeld (1976), Candido (1987), Hutcheon (1991), Gaspari (2002), Foucault (2004), Lejeune (2008), Schollhammer (2009), Bakhtin (1988, 2015), Hall (2011) e Sylvestre (2003) são os nomes que compõem o nosso principal referencial teórico.

Para o terceiro capítulo, achamos necessário fazer uma abordagem sobre os conceitos de heteronormatividade, dominação masculina e epistemologia do armário para, a partir disso, tentarmos compreender como se estabelece a relação homossexual dos personagens Lúcio e Mário. Realizamos também uma análise intertextual entre *As lesmas* e dois textos do português Mário de Sá-Carneiro: “A confissão de Lúcio” e “Ressureição”, bem como a

⁴ O sujeito moderno é o protagonista da sociedade capitalista, das novas invenções e das transformações, sendo responsável pela coisificação humana e pelas sequelas resultantes da tecnologia em avanço, tornando o processo cultural desumanizador, individualista e egocêntrico. Dessa maneira, como enfatiza Giddens (1991, p. 13), “a modernidade, como qualquer um que vive no final do século XX pode ver, é um fenômeno de dois gumes”, é viver uma vida de paradoxo e contradição, visto que, ao mesmo tempo em que possibilita emprego, oportunidade e crescimento, o ser humano é motivado pela concorrência exacerbada, pelo trabalho excessivo e extenso para se ter ou possuir bens ou para manter-se na sociedade, revelando um lado sombrio. Também, na perspectiva de Kujawski (1991), o sujeito da modernidade se constitui por inúmeros mal-estares, ficando sob o fio da superficialidade, com sentimentos de aflição, insegurança, individualismo, depressão e ansiedade.

releitura que a narrativa godoyana faz de alguns mitos gregos clássicos. Pautamo-nos em textos teóricos dos seguintes autores: Kristeva (1974), Bakhtin (1988), Kimmel (1998), Butler (2003), Sedwick (2007), Louro (2009), Lugarinho (2011), Connel e Messerschmidt (2013) e Bourdieu (2018).

De modo geral, nosso estudo objetiva mostrar como é construída essa narrativa pós-moderna em Goiás, escrita em uma época de repressão e de tematizar a própria ditadura militar, a qual antecipa muitas técnicas que, posteriormente, foram empregadas intensamente na narrativa brasileira pós-64. Um dos aspectos que marca a pós-modernidade do romance em apreciação, além de retratar esse período sombrio da história brasileira, é o desafio de conciliar com o tema da homossexualidade, que perpassa todo o enredo e conduz o fio narrativo, sendo ele de suma importância para identificarmos essa obra como inaugural e revolucionária no cenário da literatura brasileira, tendo em vista que, talvez, seja o primeiro romance em Goiás (e no Brasil), até a década de 1960, a trazer essa abordagem.

Em suma, com a nossa pesquisa, dentre outros objetivos, pretendemos mostrar que o romance de Heleno Godoy é uma obra contemporânea que assume uma perspectiva pós-modernista sem romper com a estética moderna totalmente, mas que, em alguns aspectos, aproveita-se de características nela presentes.

CAPÍTULO 1

ABORDAGENS NECESSÁRIAS

Do cotidiano: Manter preso o pássaro até o fim da linha traçada. Mas sabendo-o cativo, soltá-lo. E vendo-o solto ao vento, voltar atrás, à procura de outro que o substitua.⁵

Heleno Godoy – As lesmas

Neste capítulo, como o próprio título já anuncia, faremos considerações teóricas de determinadas abordagens necessárias, buscando traçar um panorama histórico da literatura produzida em Goiás⁶, procurando entender como se deu o processo de amadurecimento artístico, desde as primeiras manifestações literárias no estado até a formação do Grupo de Escritores Novos (GEN), que teve um papel fundamental tanto para a concepção do projeto estético de Heleno Godoy, quanto para a consolidação do campo literário, podendo ser entendido como um patrimônio cultural de Goiás. Apontamos, também, alguns aspectos sobre a vida e a obra do autor goiano, assim como um levantamento sobre os principais estudos, artigos e análises sobre o livro *As lesmas*. Nesse sentido, já justificamos a quantidade de citações, depoimentos e notas, a fim de que os fatos históricos possam ser comprovados.

1.1. Um panorama histórico da literatura produzida em Goiás

⁵ Fragmento do romance *As lesmas* – referente ao dia vinte e nove de março relatado no diário do personagem Lúcio. In.: GODOY, Heleno. *As lesmas*. Goiânia: Instituto Goiano do Livro/Asa Editora, 2002. p. 59.

⁶ Quando mencionarmos literatura goiana, estamos nos referindo a uma literatura que é produzida por escritores em solo goiano, não que a produção literária de Goiás esteja aparte do restante do país, pelo contrário, reiteramos que mesmo em “descompasso” com o que se produzia a nível nacional, e aqui apontamos alguns fatores que concorreram para que isso acontecesse, temos ciência que o adjetivo utilizado é para fins de contextualização, em outras palavras, é literatura brasileira ou somente literatura!

As manifestações literárias em Goiás, se comparadas ao cenário nacional, aconteceram tardiamente sendo muitos os fatores que contribuíram⁷ para isso. Um dos motivos principais é o isolamento geográfico do Estado em relação ao eixo Rio/SP, entretanto, esse desenvolvimento cultural não deixou de acontecer e é muito importante assinalarmos alguns desses fatores para que entendamos o seu amadurecimento.

Como demonstram Goyano e Catelan (1968), desde a fundação de Vila Boa - em 26 de julho de 1726, primeira capital de Goiás, hoje conhecida como Cidade de Goiás - até 1830, quando foi fundado o primeiro jornal no Estado, “Matutina Meiapontense”⁸, foram escassas as atividades de ordem intelectual. A sociedade em formação estava à procura de riqueza, como o ouro, portanto, não havia preocupação em firmar-se definitivamente na terra. Com o declínio da produção aurífera, por volta de 1773, buscaram meios mais estáveis de subsistência e fixaram-se na terra, voltando suas preocupações para outras ordens, como por exemplo, a evolução cultural e do intelecto. Ainda assim, “as primeiras manifestações literárias não foram propiciadas por goianos, mas por filhos de outros Estados, que aqui chegaram trazendo, já algum cabedal intelectual” (GOYANO e CATELAN, 1968, p. 11).

Os primeiros escritos que se têm registros em solo goiano, datam aproximadamente de 1787/1800, com “Ditirambo às ninfas goianas”, obra de Bartolomeu Antônio Cordovil, pseudônimo de Antônio Lopes da Cruz, que veio para Goiás em 1783, na companhia do governador Tristão da Cunha Menezes. Mesmo assim, até 1890, as produções foram

⁷ Embora não seja o objetivo deste estudo, é válido ressaltar que o atraso no cenário cultural em Goiás está vinculado ao próprio desenvolvimento sócio-político-econômico do Estado, dada a sua inicial vocação para a mineração e, posteriormente, para a pecuária e a agricultura. Além desse fator, também concorreram para essa lentidão cultural, a distância das grandes metrópoles, o meio geográfico, o atraso econômico por mais de dois séculos, a ausência de intercâmbio cultural e a imaturidade política-administrativa. A fundação e a construção da nova capital, Goiânia, propunham uma mudança total na constituição da relação de poder e na forma como Goiás era visto no cenário nacional. A intenção era que os outros vislumbrassem a modernização do Estado, deixando de lado a visão de um estado minerador e agrário e que adotassem ou criassem a imagem de Goiânia urbanizada, modernizada, aos moldes dos grandes centros urbanos brasileiros, o que de fato contribuiu para que tudo isso acontecesse. Nesse contexto, a literatura goiana recebe um marco definido por acontecimentos históricos, que distingue as produções anteriores e posteriores a 1930 e antes e depois do surgimento de Goiânia e Brasília. Para uma discussão aprofundada consultar: RODRIGUES, Cyntia Maria Costa. A região da aldeia: os pressupostos geográfico-espaciais da literatura goiana e a construção do Sudoeste de Goiás. In: *O público e o privado*, n. 7, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=202&path%5B%5D=324>>. Acesso em: 22 jan. 2021.

⁸ O período de existência deste jornal engloba os anos de 1830 a 1834. Em linhas gerais, o *Matutina* foi editado pela primeira vez no dia 5 de março de 1830, por Luís Gonzaga de Camargo Fleury e Joaquim Alves de Oliveira, no julgado de Meia Ponte (atual Pirenópolis). Sua história reflete a luta dos jornais brasileiros contra a dominação portuguesa, uma vez que o jornalismo nacional nasceu no ardor e clima dos movimentos políticos, diferentemente da Europa, que teve o desenvolvimento do jornalismo alicerçado principalmente nas necessidades mercadológicas do capitalismo comercial e industrial. (BORGES e LIMA, 2008, p. 70)

esparsas e escassas, a partir dessa data é que apareceram produções intelectuais mais consistentes.

Desse modo, as ideias literárias dos grandes centros culturais do País, Rio de Janeiro e São Paulo, chegavam com um atraso considerável até Goiás. Como também aponta o crítico literário Gilberto Mendonça Teles (1983), dentre diversos fatores já mencionados:

O isolamento geográfico e espiritual do Estado e sobretudo em suas regiões norte e nordeste, a imaturidade político-administrativa e a preocupação primária de nossos antepassados constituíram as causas históricas que retardaram o aparecimento das primeiras manifestações literárias em Goiás. Todos os que têm estudado o desenvolvimento de nossa história cultural são unânimes em afirmar a inexistência de preocupações literárias no passado, assinalando apenas contribuições isoladas e anacrônicas, que não podem ser tomadas como expressão de cultura, definidora, portanto, de uma coletividade (TELES, 1983, p. 33).

Foi somente após a revolução de 1930 que se notou uma crescente insatisfação coletiva conduzindo a um amadurecimento literário e político em Goiás, resultando na mudança da capital para Goiânia e, posteriormente, na construção da nova capital do Brasil, Brasília.

Daí porque só depois dessa época será verdadeiramente lícito assinalar-se uma literatura em Goiás, mesmo assim incaracterizada, incipiente na sua afirmação, mas procurando constantemente definir-se, caminhando para o aproveitamento de uma temática social e historicamente goiana e refletindo ao mesmo tempo os aspectos mais positivos de uma sincronização nacional. [...] A partir, portanto, de 1930, com repercussão concreta depois de 1942, toma a literatura goiana um sentido de auto-afirmação (sic), produzindo obras de poesia, conto, romance, teatro, crítica, procurando assim uma posição regional na literatura brasileira (TELES, 1983, p. 34).

Nesse contexto, podemos observar que a literatura goiana recebe, pelo crítico Mendonça Teles, um marco definido para acontecimentos históricos, que distingue as produções anteriores e posteriores à revolução de 1930 e antes e depois do surgimento das capitais Goiânia e Brasília. Como afirma também, a pesquisadora Cintya Rodrigues (2006), a ausência de uma sintonia – no sentido de desnível – entre literatura goiana e a literatura nacional foi vista como sinônimo de provincianismo e atraso de uma sociedade marcada pela atividade agropastoril: “essa atividade econômica ao mesmo tempo em que foi responsável pela vinculação do homem às terras goianas, representava um empecilho ao

desenvolvimento de uma consciência para as artes e a cultura” (RODRIGUES, 2006, p. 58-59).

O estudioso Gilberto Mendonça Teles (1983) faz na obra *A poesia em Goiás*, uma síntese histórica da literatura goiana, desde 1726 até 1956, proporcionando uma divisão metodológica em seis etapas. Apresentaremos, a seguir, sucintamente esses períodos, a fim de entendermos um pouco mais sobre o desenvolvimento cultural e literário em Goiás.

O primeiro momento compreende de 1726 a 1830, desde a fase aurífera dos desbravadores bandeirantes e garimpeiros que vieram para o Centro-Oeste até à publicação do primeiro jornal da Província, já citado, lançado em Pirenópolis (antiga Meia-Ponte). As ideias estéticas que orientaram esse momento foram predominantemente acadêmicas e arcádicas. Como já assinalado, é nesse período que temos o registro dos primeiros escritos em Goiás, por Bartolomeu Antônio Cordovil.

O segundo período, vai de 1830 a 1903, sendo marcado pela criação do Liceu de Goiás, em 1847; do Gabinete Literário Goiano, em 1864; a fundação de uma Academia de Letras, em 1904, que teve uma existência efêmera, mas importante e a Academia de Direito (1898). A fundação do primeiro jornal (*Matutina Meiapontense*), o quarto do País, abriu aos poucos novas perspectivas preparando as gerações que, através do jornalismo e da literatura, participaram intensamente das ideias abolicionistas e republicanas. Entretanto, até 1850, não há nada relevante e noticioso no terreno literário a não ser pelos viajantes. Em 1869, surgiu o primeiro número de *A província de Goiás*, sob a direção do escritor Félix de Bulhões. Nesse contexto, durante quase quarenta anos, de 1830 a 1869, praticamente todas as manifestações literárias em Goiás estiveram reduzidas a relatórios, estudos oficiais e ao jornalismo.

A terceira fase, de 1903 a 1930, é marcada pela movimentação editorial local com a publicação de muitos livros. Ainda, segundo Teles (1983), pelo menos nos primeiros anos, foi o período da mais intensa atividade intelectual, com uma grande produção literária, principalmente, na poesia e no jornalismo, além do registro dos primeiros contos e algumas contribuições da crítica literária. Hugo de Carvalho Ramos com *Tropas e Boiadas* (1917) e Leodegária de Jesus com *Coroa de lírios* (1906), a primeira mulher a publicar um livro em Goiás, são alguns nomes que marcaram esse período.

Datado de 1930 a 1942, o quarto período inicia com um grande marco. Foi a Revolução de 1930 que modificou a conjuntura nacional permitindo que o estado de Goiás pudesse sair da estagnação em que se encontrava. Pedro Ludovico Teixeira em consonância

com a Marcha para o Oeste⁹, política desenvolvida pelo governo Vargas para acelerar o desenvolvimento e a ocupação do Centro-Oeste, propõe a transferência da capital de Goiás e, no final de 1932, tomou as providências para que Goiânia fosse construída¹⁰. Há em 1932, a criação do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG) e, em 1938, acontece a primeira publicação do jornal, *O popular*, que ainda hoje é um dos veículos de comunicação mais influentes do Estado. Em 1939, tem-se a fundação da então definitiva Academia Goiana de Letras e, em julho de 1942, a fundação oficial de Goiânia, quando foi realizado o Batismo Cultural da nova capital.

No cenário literário, juntamente com todas as transformações que ocorriam, esse período é marcado pelas novidades iniciadas no modernismo de 22 e que começaram a chegar no Estado, vinte anos depois: “[...] enquanto no plano nacional predominavam as

⁹ Para que se desse o fluxo migratório para a região Centro-Oeste, nesse período, a “Marcha para o Oeste” (1938) foi fator determinante, pois consistia em um projeto do governo de Getúlio Vargas (1930-1945) para acelerar o crescimento econômico do país, logo, havia um interesse no crescimento demográfico da região e a chegada da estrada de ferro contribuiu significativamente para que se concretizasse. “A ‘Marcha’, rememorando a figura mítica do bandeirante, seria continuada pelo Estado Novo que, enfatizando a ideia de uma nação em movimento rumo à sua concretude e ao seu progresso, sugeria um movimento no sentido da construção de uma nação, que irmanada caminharia rumo ao seu progresso futuro. Novamente, tratava-se de um movimento, de uma marcha, dos paulistas pelo sertão, pelo interior. A imagem do bandeirante como herói da história do Brasil serviu para conferir legitimidade a um “novo movimento bandeirante”, através de uma tradição inventada. [...] Assim, para além de seu sentido de brasilidade, a “Marcha para Oeste”, era, também, uma questão de segurança nacional. A estratégia política da criação de colônias agrícolas nacionais, nas áreas consideradas vazias do interior do país, servia, por um lado, ao propósito de promover a diminuição dos conflitos urbanos, através do patrocínio da migração interna pelo estado; por outro, o povoamento das fronteiras nacionais evitaria sua ocupação por nações estrangeiras” (PEREIRA, Eliane M. C. Manso. O Estado Novo e a Marcha para o Oeste. In: *História Revista*, 2(1). Goiânia, Universidade Federal de Goiás, jan./jun, 1997, p. 118).

¹⁰ Criado em 1935, o município de Goiânia tornou-se capital do Estado dois anos depois. Fora construído por iniciativa do médico e político Pedro Ludovico, que chegou ao poder devido a Revolução de 1930, que, em âmbito nacional, levou Getúlio Vargas à Presidência da República. Pedro Ludovico ficou quinze anos ininterruptos à frente do executivo estadual, de 1930 a 1945, ora como governador, ora como Interventor Federal. [...] Embora tenha se tornado sua principal bandeira política até o fim da vida, foi somente em 1931 que Pedro Ludovico começou o discurso para a construção de uma nova capital. Isso é curioso, pois mesmo quando redator de jornais oposicionistas, antes de assumir o poder em 1930, o jovem médico nunca havia aventado a possibilidade da construção de uma cidade com o objetivo de transferir a capital do Estado. Para concretizar a ideia, Pedro Ludovico usou o discurso do progresso como principal argumento de convencimento para a construção de Goiânia. Nesse sentido, a Cidade de Goiás, antiga capital, se tornaria “a expressão do atraso”, e Goiânia, por sua vez, “o símbolo do progresso, expressão de um Estado que rompe com seu passado e de um povo que se mostra capaz de construir seu futuro ativamente. E isso será dito por Pedro Ludovico, em diferentes oportunidades”. [...] O processo da construção da nova capital durou seis anos. Em 1931, Pedro Ludovico divulgou a ideia; em 1932 nomeou uma comissão para a escolha do lugar; em 1933 ocorreu o lançamento da Pedra Fundamental; em 1935 criou-se o município; e em 1937 transferiu-se a capital para a nova cidade, cuja inauguração de fato ocorreu cinco anos depois, em 1942, com o Batismo Cultural. Nesse evento, Goiânia já era uma realidade; possuía quase o triplo dos habitantes da Cidade de Goiás, que não ultrapassava a marca das dez mil almas, nos seus mais de trezentos anos de existência. Projetada para cinquenta mil habitantes, a nova capital não demoraria a romper essa fronteira. (SOUZA. Rildo Bento de. PELAS PÁGINAS DA REVISTA OESTE: PODER E IMPRENSA EM GOIÁS (1942- 1944). In: *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 11, n. 2, ago.- dez., 2018. 237-255).

idéias (sic) estéticas da ‘Geração de 45’, terceira fase da evolução do Modernismo brasileiro, em Goiás assistíamos ao advento dessa escola nas suas primeiras fases [...]” (TELES, 1983, p. 137).

Nesse sentido, anteriormente, temos o que foi denominado de pré-modernismo em Goiás:

Foi portanto um período eclético, a que denominamos Pré-Modernista, esse que de 1930 se prolongou até 5 de julho de 1942, data do batismo cultural de Goiânia e do aparecimento do primeiro número da revista *Oeste*, em torno da qual se reuniram os elementos que pregarão, mais com poemas do que com artigos e manifestos, as idéias (sic) ecléticas do Modernismo goiano (TELES, 1983, p. 136).

Assim, mesmo em anacronismo com o que acontecia em relação ao cenário nacional, continuaram os avanços culturais e intelectuais. Ponderando sobre os acontecimentos em Goiás, vimos que Teles divide os períodos em pré-modernista e modernista. O momento abrangido de 1930 a 1942 é o denominado pré-modernista “um período de transição em que se percebem influências românticas, parnasianas, simbolistas e modernistas, principalmente pela adoção do verso livre. Esse é o nosso Pré-Modernismo” (TELES, 1983, 30). E por fim, de 1942 a 1956, a concretização do modernismo em Goiás.

Faz-se necessário pontuar que Leo Lynce é considerado, por alguns críticos, como o primeiro escritor em Goiás, a expressar ideias modernistas mesmo que de forma individual e isolada, com o livro *Ontem*, publicado em 1928, e que possui um poema datado de cinco de maio de 1922 (Goyaz)¹¹, mesmo ano da Semana de Arte Moderna de 22:

Foi através de Leo Lynce que os goianos tomaram contato, pela primeira vez, com as grandes contribuições estéticas do Modernismo brasileiro. Não foi o autor do primeiro verso amétrico, da primeira estrofe arrímicica em Goiás, que isto por si só não constitui a essência mesma do Modernismo. Referimo-nos à adoção de concepções nacionalistas, de reformulações temáticas e estéticas, de inovações através de uma linguagem valorizada nos seus múltiplos recursos de expressividade (TELES, 1983, p. 125).

¹¹ Cyllenêo Marques de Araújo Valle, goiano de Pouso Alto (1884), atual Piracanjuba, assinando o pseudônimo de Leo Lynce, durante treze anos residiu em Pires do Rio/GO, atuando profissionalmente como juiz de Direito, jornalista, advogado e fazendeiro. Foi lá que em 1922, motivado pelo movimento da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo, e em contato com a imprensa e jornalistas dos grandes centros da época, ele escreve os primeiros versos com os genes do modernismo, lido publicamente à época em que se ergueu o obelisco, marco histórico da fundação da cidade de Pires do Rio, em novembro de 1922. (ARAÚJO, Cyllenêo de. (Leo Lynce). *Poesia quase completa*. Goiânia: Editora UFG, 1997). O poema encontra-se transcrito no anexo “C”.

Entretanto, percebemos que não houve uma grande repercussão na época, dessa forma, “coletivamente”, podemos afirmar que foi só a partir de 1940, pois essa “primeira manifestação” modernista não durou muito e nem teve condição suficiente pra formar um grupo artístico forte e capaz de elevar os goianos ao mesmo patamar que se via nos grandes centros do país.

A expressão “sentido coletivo” vem a propósito, para contrapor-se aos exemplos isolados que, desde Leo Lynce, foram lenta e medrosamente experimentando os novos recursos da poética moderna. Isto até 1942, quando, por condições peculiares, puderam as diversas vozes isoladas constituir-se num grupo de vanguarda, que daí para frente se propôs mudar as nossas estruturas literárias [...] Só depois que rebentou a segunda grande guerra mundial e os poetas se viram constrangidos a contemplar um mundo angustiado, na expectativa da liberdade e, ainda, só depois que Goiânia, já consolidada, começava a fornecer condições para o desenvolvimento da literatura, foi que o Modernismo goiano lançou claramente o seu manifesto através de poemas publicados na revista *Oeste*, defendido por um pequeno grupo de intelectuais, que veio a impor suas idéias (sic) (TELES, 1983, p. 102-103).

Nesse sentido, podemos afirmar que foi por meio de Leo Lynce que os goianos puderam conhecer e tomar contato com algumas ideias do modernismo nacional, mas não foi aí o começo desse movimento em Goiás. Todavia, devemos reconhecer que Leo Lynce foi o precursor das ideias modernistas, não somente pelos versos livres, que é inclusive anterior ao modernismo, ou a liberdade de criação de ritmos, mas pela própria temática. Desta feita, é preciso assinalar que, mesmo não estando alinhando dentro de uma mesma temporalidade com o modernismo advindo da Semana de 22, o modernismo em Goiás não deixou de acontecer, e, por isso, é importante para entendermos que ele também existiu fora do eixo Rio/São Paulo e se manifestou em diversos momentos e lugares do Brasil evidenciando mais uma vez a pluralidade cultural. Foi com José Godoy Garcia¹² que efetivamente tivemos o início do modernismo em Goiás, com a publicação do livro *Rio do sono*, em 1948.

¹² O poeta Godoy Garcia é considerado a voz efetiva do modernismo em Goiás. Para uma descrição pormenorizada consultar: TELES, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás*. Estudos Goianos I. Editora UFG: Goiânia, 1983 (2ª ed.); FAYAD, Maria Elizete de Azevedo. *Poesia e realismo em Rio do Sono, de José Godoy Garcia*. 2009. 90f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas). Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2009; CAMPOS, Ionice Barbosa de. *José Godoy Garcia: a voz do Modernismo em Goiás*. 2011. 117f. Dissertação (Mestrado). UFU: Uberlândia, 2011; PERES, Luciano Gonzaga. *José Godoy Garcia e a poesia modernista em Goiás*. 2017. 116f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2017.

De 1942 a 1955, o quinto período é marcado por grandes acontecimentos. O primeiro foi o lançamento da *Revista Oeste*¹³, em 1942, marco que ajudou na consolidação da imprensa goiana e nas divulgações de cunho literário e sociológico, que segundo Borges e Lima (2008, p. 80), “em pouco tempo, ganhou reconhecimento nacional, sendo considerada, ao menos nas suas duas primeiras fases, uma das melhores revistas de ênfase cultural do País”. O segundo foi a criação, em 1943, da *Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos*¹⁴, concurso criado pelo governo municipal da recém-fundada Goiânia, como estímulo para o crescimento do cenário cultural goianiense, fomentando o lançamento de obras de autores goianos. O terceiro marco foi a criação em 1951, da livraria *Bazar Oió*¹⁵,

¹³ A Revista Oeste “se tornou um instrumento de poder do Estado, não só na esfera do governo estadual, mas do Estado Novo também”. Outrossim, a Oeste ajudou a consolidar Goiânia, bem como difundiu o processo de modernização de Goiás. Nesse sentido, a Revista Oeste teve o objetivo de oferecer a base poética, literária e o verniz intelectual desse processo. Nos seus vinte e três números, entre julho de 1942 a dezembro de 1944, ela se tornou o veículo do pensamento oficial da época, embora pautasse por um caráter cultural, revelando escritores e intelectuais. Sua tiragem variava de 350 a 500 exemplares, e contou com mais de uma centena de colaboradores entre poetas, prosadores, historiadores, jornalistas, e cientistas sociais. (SOUZA, Rildo Bento de. PELAS PÁGINAS DA REVISTA OESTE: PODER E IMPRENSA EM GOIÁS (1942- 1944). In: *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 11, n. 2, ago.-dez., 2018. 237-255).

¹⁴ O Prêmio Hugo de Carvalho Ramos (ou bolsa de publicações Hugo de Carvalho Ramos) é um concurso literário com a finalidade de premiar obras inéditas de autores nascidos ou residentes no estado de Goiás. É promovido anualmente pela Prefeitura de Goiânia e organizado pela União Brasileira dos Escritores - Seção Goiás. Os autores contemplados recebem 900 unidades do livro e a premiação de 20 salários mínimos https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_Hugo_de_Carvalho_Ramos_-_cite_note-2. Já foram editadas mais de 100 obras, incluindo *Ermos e Gerais* do imortal da Academia Brasileira de Letras Bernardo Élis. Segundo o pesquisador Dr. Nilson Jaime, todos os sites e jornais consultados dão o ano de 1944. A Bolsa foi criada pelo Decreto-Lei nº 475, de 25 de março... de 1941 ou 1943? As duas publicações trazem datas discrepantes. O livro de Veiga Netto informa 1943, enquanto que o de Bernardo Élis mostra 1941. Como a Bolsa foi criada para publicar o livro do escritor corumbaense, era de se esperar que a data correta fosse a informada no livro de Veiga Netto, ou seja, 1943, a mais próxima do ano em que as obras vieram a lume. E de fato foi em 1943, e não 1944, conforme comumente noticiado”. In: JAIME, Nilson. Dois equívocos sobre a Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos. *Jornal Opção* (07/07/2019). Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/dois-equivocos-sobre-a-bolsa-de-publicacoes-hugo-de-carvalho-ramos-194402/>. Acesso em: 09/12/2021.

¹⁵ “O nome, OIÓ, chama atenção. A justificativa é simples: trata-se da união das iniciais dos donos da livraria, Olavo e Othelo. O Bazar Oió foi aberto em 1951, em Goiânia (GO). A ideia inicial era fazer do local um bazar mesmo, com a venda de diversos produtos. Como a sociedade com o irmão não deu certo e Olavo ficou como único dono, ele decidiu transformá-la numa livraria e aproveitar o nome que já estava definido. O Bazar Oió foi inaugurado na Avenida Anhanguera, ainda hoje uma das principais avenidas de Goiânia, que corta a cidade de ponta a ponta. Com a necessidade de um espaço maior, em 1963, foi transferida para a Avenida Goiás [...] Sendo assim, reafirmo a confirmação da hipótese de que o ponto cultural Oió cumpriu um papel central na vida literária goianiense e do Brasil central até ser sufocado pela ditadura, como foi todo o país”. Lúcia Tormin Mollo, em sua dissertação “Bazar Oió: uma livraria, um livreiro e um campo literário”, comprova como a livraria Bazar Oió, fora do eixo literário nacional, exerceu um papel relevante no cenário cultural local como um espaço de confluência e de exercício de tomada de posição, junto com o livreiro Olavo Tormin e os produtores culturais que faziam parte desse panorama goiano, entre os anos 1951 a 1974. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/23894/1/2016_L%c3%baciaTorminMollo.pdf. Acesso em: 03/03/2021.

que contribuiu para a formação de um campo literário em Goiânia. A livraria ultrapassava a função da venda de livros, atuou também como editora, funcionou como uma biblioteca informal, produziu atividades culturais, lançamentos, debates políticos e literários e, posteriormente (1957), realizou a publicação e circulação de um jornal impresso (*Jornal Oió*). O quarto acontecimento foi o *1º Congresso Nacional de Intelectuais*, realizado entre os dias 14 a 21 de fevereiro de 1954, cuja abertura foi no Cine Teatro Goiânia, e que recebeu cerca de trezentas personalidades de todo o país e mais nove delegações estrangeiras (Chile, Paraguai, Uruguai, Argentina, Costa Rica, Haiti, Senegal, Portugal e Itália). Foi o evento cultural mais importante da história de Goiás e, um dos mais importantes do Brasil, despertando uma consciência crítica que mais tarde resultaria no GEN. Dentre os presentes, estavam o poeta Pablo Neruda e o já consagrado Jorge Amado. Conforme descreveu o jornalista Francisco Barros¹⁶, o congresso reuniu artistas plásticos, cineastas, atores e atrizes, músicos, professores renomados e juristas que estavam entre os maiores intelectuais da época. Antes havia acontecido outras quatro edições, uma em São Paulo, em 1945; em Belo Horizonte, em 1947; em Salvador, em 1950; e em Porto Alegre¹⁷, em 1951, presidido pelo Graciliano Ramos. E o quinto acontecimento foi a realização da *I Semana de Arte em Goiás*, programada em 1955 e realizada em 1956, sob o patrocínio da UBE-GO (União Brasileira do Escritores de Goiás)¹⁸. Predominava nesse momento de forma mais contundente o ideário modernista, defendido, dentre outros, por Bernardo Élis, José Godoy Garcia, Domingos Félix de Sousa, Afonso Félix de Sousa, José Décio Filho e Jesus Barros Boquady.

O sexto e último período, de acordo com Teles (1983) é compreendido de 1955 até a atualidade¹⁹. Dentre os vários acontecimentos relevantes, o poeta cita a criação de um grupo

¹⁶ BARROS, F. M. G. I congresso nacional de intelectuais (Goiânia- 1954): cultura nacional, PCB e hegemonia. 2018. 147 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/rapha/Downloads/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Francisco%20Messias%20Gomes%20Barros%20-%202018.pdf> Acesso em: 09/12/2021.

¹⁷ O congresso de escritores em Porto Alegre foi que deliberou que o evento seguinte seria realizado em Goiânia, não somente com os escritores, como foram as outras edições, e por isso ganhou o nome de Primeiro Congresso de Intelectuais.

¹⁸ A história da União Brasileira de Escritores (UBE) – seção Goiás, iniciou-se em abril de 1945. Nesta ocasião, em uma sala do Jôquei Clube de Goiás, foi eleita a diretoria provisória da ABDE, entidade que, na década de 1960, transformar-se-ia na UBE atual. Toda a trajetória pode ser encontrada na própria página da entidade, assinada por Heloisa Cape. In: CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. UBE: Sob o signo da resistência cultural. *Sobre a União Brasileira de Escritores – UBE/GOIAS*. Disponível em: https://ubegoias.wordpress.com/sobre/#_ftn1 Acesso em: 26/04/2021.

¹⁹ Lembrando que a marcação de “1955 aos nossos dias” se refere a data da primeira edição da obra, em 1964.

de escritores *Os Quinze*, que foi responsável por uma movimentação literária mais consistente em Goiás. O *Jornal Oió*, fundado em 1957, na então livraria Bazar Oió, também colaborou para a divulgação dos trabalhos artísticos realizados. Contou com a circulação de vinte e um números e foi responsável por revelar uma nova concepção poética em Goiás, que foi aos poucos consolidando o modernismo e agregando as novas conquistas de técnicas e linguagem propiciadas pelas vanguardas.

Da mesma forma, outros acontecimentos marcaram o desenvolvimento de Goiás e especificamente da Capital. Na educação, por exemplo, a criação de um plano para reduzir o analfabetismo que chegava a 65%, pelo governo Mauro Borges Teixeira; a criação da Universidade Católica, em 1959, (hoje, PUC/GO) e da Universidade Federal de Goiás (UFG)²⁰, em 1960, juntamente com o *jornal* produzido pela imprensa oficial da UFG entre 1962 e 1964, *O 4º Poder*; a construção de Brasília (1956-1960); a promoção, em 1962, do I Concurso Literário da UFG pelo Reitor Colemar Natal e Silva que, em parceria com o jornal *O popular*, propiciou mais visibilidade de nomes como Eli Brasiense, Bernardo Élis e do próprio Gilberto Mendonça Teles.

Dessa forma, como pudemos ver, ainda que não seja o objetivo nos prendermos a datas e períodos, faz-se necessário compreender como Goiás foi, aos poucos, partindo de uma forma inexpressiva até obter expressões contundentes de manifestações literárias em diversos gêneros e em outros campos da arte, seguindo uma linha nítida de amadurecimento, como vimos, conforme o próprio desenvolvimento sócio-político-econômico do Estado.

Entretanto, ainda havia uma preocupação dos escritores goianos com a estagnação da literatura produzida em Goiás; uma falta de intercâmbio com o restante do país e do mundo, vez que, de certa forma, as barreiras geográficas para a comunicação haviam sido “derrubadas”: “Não resta dúvida que de uns tempos para cá criaram-se melhores condições para se fazer literatura em Goiás, apesar de nos faltar ainda muita coisa. Talentos naturalmente é que não faltam”. (SABINO JUNIOR, 1957, p.02). Porém, sabemos que aliados a isso, a inexistência de uma editora de renome e de circulação nacional também era um ponto crucial: “sem uma boa organização editorial, nossos livros tendem a mofar nas gavetas”. (JUBÉ, 1957, p.01).

²⁰ A Universidade Federal de Goiás (UFG), por exemplo, foi criada no dia 14 de dezembro de 1960 com a reunião de cinco escolas superiores que existiam em Goiânia: a Faculdade de Direito, a Faculdade de Farmácia e Odontologia, a Escola de Engenharia, o Conservatório de Música e a Faculdade de Medicina. A partir desta data, Goiás passou a formar seus próprios quadros profissionais e a não depender de mão-de-obra qualificada vinda de outras regiões do país. Para os jovens goianos isso significou oportunidade de formação profissional e intelectual em uma instituição pública, gratuita e de qualidade. Foi um marco na história do Estado.

Tendo em vista a inquietação que tomava parte dos escritores goianos, citada acima, o *Jornal Oió*, numa publicação de 1957, fez uma espécie de enquete, em que foi lançada a seguinte questão para os escritores: “O que falta a literatura goiana?”. Vários críticos deram seus depoimentos, vejamos o que disse Jesus de Aquino Jayme:

Existe um ambiente propício ao desenvolvimento de uma grande literatura. Falta nos, entretanto, um contato mais profundo e direto com o mundo em suas diversas atividades no campo do saber, o que não será adquirido com leituras de cabeçalhos dos jornais. Apregoamos aos quatro ventos conduzir dentro de nós uma obra-prima, mas quando essa vem a lume, ou é aborto ou uma aberração de sete meses. Basta dizer que com alguns séculos de existência Goiás possui apenas dois livros: “Tropas e Boiadas”, de Hugo de Carvalho Ramos “Ermos e Gerais”, de Bernardo Élis. [...] Falta -nos cultura. Salvo duas ou três exceções, nossos literatos não possuem a menor ilustração filosófica ou científica e nem mesmo artística e literária (JAYME, 1957, p. 01).

Podemos perceber que Jayme apontava para a falta de estudos e conhecimentos literários mais incisivos por parte dos escritores e cita a escassez de obras de renome no estado, assinalando uma postura elitista e até mesmo preconceituosa.

Também Domingo Félix de Sousa, pontua:

não temos nosso espírito ainda aberto às correntes que fluem além do Paranaíba. Nem há mais desculpas para o isolacionismo intelectual decorrente do isolacionismo geográfico em que sempre, até há pouco vivemos mera expressão geográfica que éramos. Hoje somos uma região perfeitamente integrada na vida nacional, se quisermos produzir alguma coisa que valha a pena. Pois muito pouco temos que vale a pena. E esse pouco não forma nem informa uma literatura: simplesmente documenta nossas possibilidades. E documenta muito mal, porque podemos muito mais. A verdade é que ninguém aqui lê, ninguém procura ilustrar-se -ou pelo menos medianamente se informar. Daí o atraso intelectual em que vivemos [...] Temos um único caminho a seguir: estudar. Estudar livros e estudar a vida [...] (SOUSA, 1957, p. 02).

Vejamos que Sousa alega que o isolamento geográfico do estado não podia mais ser aceito como pretexto e, em consonância com o pensamento de Jayme, assinala para o fato de que o “atraso intelectual” era advindo da falta de leitura e estudos, comprometendo uma atualização do pensamento e do modo de se fazer literatura. Isto é, os depoimentos apontam, entre outros aspectos, para a ausência de uma interação e domínio das técnicas e gêneros literários, em suma, para a falta de estudo contundente e de um “letramento literário”. Porém,

discordamos que esses sejam os legítimos motivos, pois além do afastamento dos grandes centros culturais, sabemos que não era a falta de cultura, leitura ou estudos e sim, a ausência de fomento à leitura e políticas públicas, a carência de uma ampla divulgação de escritores ainda desconhecidos e que viviam num estado tardiamente habitado, numa capital recém planejada e construída e que vivenciava o recente crescimento demográfico, além do fato de que, não havia uma editora de renome nacional. Consoante afirma Godoy (2018), embora a situação aos poucos melhorasse, “a partir do início da década de 60 ainda carecíamos de atualizações editoriais.[...] Nas livrarias de Goiânia, em Goiás, naquela época, os livros não chegavam ou chegavam muito depois de serem lançados nos grandes centros” (GODOY, 2018, p. 600), o que dificultava um pouco mais a conexão. Ainda segundo o escritor, paulatinamente, essa realidade foi se transformando, através da circulação dos jornais impressos dos grandes centros em Goiás, vez que puderam ter acesso as notícias em tempo real, dos acontecimentos e das novidades literárias mais recentes:

Não foi só através de livros que os então escritores jovens de Goiânia, meus contemporâneos, tomavam conhecimento de novos nomes e novas obras da literatura brasileira, mas através de grandes jornais nacionais, que passaram aqui a ser distribuídos diariamente. Se não chegavam logo cedo, de manhã, chegavam um pouco mais tarde, mas antes do meio-dia (sobretudo aos domingos) já era possível comprar jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Através desses jornais, aqueles que por aqui se interessavam por literatura passaram a saber das novidades, conhecer autores novos, saber o que faziam os autores de renome, tanto nacionais quanto estrangeiros (GODOY, 2018, p. 600).

Como afirma o atual presidente da UBE, seção de Goiás, Ademir Luiz da Silva, em um depoimento ao Jornal Opção (23 de janeiro de 2022) sobre “A herança da Semana de Arte Moderna de 1922 na literatura goiana”, e consentimos com a sua opinião, o Congresso Goiano de Intelectuais, as reuniões dos artistas e intelectuais na livraria e no jornal Oió, o advento das universidades e a fundação goiana da UBE, prepararam o terreno para o surgimento do GEN (Grupo de Escritores Novos) e conseqüentemente para a propagação e cristalização do modernismo literário em Goiás.

É nesse contexto histórico que, posteriormente, surge em Goiás um movimento de preocupações estéticas, o GEN, ou Grupo dos Escritores Novos, que atuou de 1963 a 1968. Como assinala a professora e crítica literária, Albertina Vicentini (2013, p. 20), uma das grandes relevâncias do grupo foi introduzir uma postura crítico-reflexiva na criação literária, sintonizando-se com as estéticas surgidas no Brasil e no mundo. O objetivo principal era,

como afirma Miguel Jorge no documentário “Cidade nova, escritores novos: a história do GEN”²¹, encontrar uma técnica, uma criatividade, uma estética; algo que marcasse a época como coisa nova, por isso liam, debatiam, promoviam palestras e realizavam pesquisas e estudos. Não havia rivalidade ou disputa com o regionalismo e neorrealismo, mas uma busca paralela pelo novo, com técnicas e linguagem diferentes do que se produzira até então. Como ressalta enfaticamente Godoy (2021), o GEN sempre respeitou os grandes nomes da literatura regionalista, mas escolheu integrar a corrente que pensava a nova capital:

O GEN não lançou manifesto algum [...] jamais se pretendeu “dono” da literatura em Goiás, mas também recusou-se a ser regionalista, voltados para “nossos casos”, seguindo a uma tradição que vinha de Hugo de Carvalho Ramos e chegava a Bernardo Élis. O GEN sempre honrou e respeitou esses nossos dois (e vários outros) grandes escritores – chegou a escolher e instituir Bernardo Élis “patrono” do grupo – mas nunca aceitou que o futuro literário de Goiás estaria na manutenção de “nossa vocação regionalista”, como propugnava a maioria dos escritores mais velhos da época. O GEN nunca reconheceu essa vocação e jamais a seguiu (GODOY, 2021, p. 118).

Resgatando a trajetória histórica do GEN, percebemos que o grupo desempenhou um papel importante para o desenvolvimento cultural em Goiás e para a formação poética de Godoy. Miguel Jorge é quem relata: “desde o primeiro momento em que Heleno Godoy se dispôs a ingressar no Grupo de Escritores Novos reconhecemos que ele traria algo de fundamentalmente novo para a afirmação teórica e prática do Grupo” (JORGE. In: GODOY, 2015, p. 610). No depoimento do próprio escritor lemos:

Em 1963, comecei a publicar em jornais e passei a integrar o Grupo de Escritores Novos-GEN, do qual fui o último presidente. Daí em diante, tomei conhecimento, em primeiro lugar, do Concretismo, em seguida, da Instauração Práxis (sic)e, juntamente com outros poetas meus amigos, passei a integrar o Projeto Práxis (sic) de Goiás, em sintonia com o de São Paulo, com correspondência mantida, por um certo tempo, além de Mário Chamie e Antonio Carlos Cabral, de São Paulo, com poetas cariocas, como Armando Freitas Filho, Mauro Gama e Carlos Rodrigues Brandão, este um amigo pessoal dos outros dois e que acabou por se mudar para Goiânia (GODOY, 2018, p. 603).

²¹ Vale destacar que em abril de 2021 foi publicado um documentário no canal do YouTube, produzido em 2019, que traz um pouco mais da história do GEN, entrevistas de escritores e depoimentos, intitulado “Cidade nova, escritores novos: a história do GEN”, dirigido por Arnaldo Salu e produzido por Ademir Luiz e Eliézer Oliveira, e que só foi lançado oficialmente pela UBE - GO (União Brasileira dos Escritores de Goiás), devido às restrições da pandemia, em 15 de fevereiro de 2022, por ocasião do evento em comemoração ao centenário da Semana de 22. Disponível em: <https://youtu.be/MAny1ZslPFQ> Acesso em: 21/11/2021.

Sendo assim, no próximo item (1.2), conheceremos um pouco mais sobre a trajetória desse grupo que marcou presença no cenário goiano, do qual saíram nomes representativos da literatura em Goiás, tais como o próprio Heleno Godoy, Miguel Jorge, Coelho Vaz, Yêda Schmaltz, Carlos Fernando de Magalhães, Luís Araújo, entre outros.

1.2. Grupo de Escritores Novos (GEN) – Patrimônio cultural de Goiás²²

A região Centro-Oeste teve uma exploração tardia pelos colonizadores, o que conseqüentemente, afetou em todas as áreas do desenvolvimento, inclusive o cultural. Como pudemos ver, na seção anterior, a literatura produzida em Goiás foi, ao longo dos anos, se consolidando. A primeira metade do século XX, foi de suma importância para a ampliação do estado de Goiás em diversos aspectos. Além do que já mencionamos, em 1963, surge um grupo em Goiânia, o GEN (Grupo de Escritores Novos), que foi responsável por atualizar o que vinha sendo produzido, até então.

Em 1963, quando cursava o primeiro ano de Direito da UCG, Yêda Schmaltz conheceu Edir Guerra Malagoni (Veni). Ambas foram convidadas por Geraldo Coelho Vaz para discutirem poesia no ateliê do artista plástico Tancredo Araújo.

Faz-se necessário pontuar que, Geraldo Coelho Vaz, em seu depoimento ao “Poemas GEN – 30 anos” lembra que saiu de Catalão para estudar Direito em Goiânia em 1962, mas que desde o final da década de 1950, ele já participava de encontros semanais em Catalão, juntamente com Aldair Aires, onde se discutia a literatura e era comum a apresentação de novos trabalhos, no Grêmio Litero-Cultural Águia da Haia ou simplesmente “Ruega”, em

²² Na minha dissertação de mestrado há um subcapítulo (História do GEN) que foi escrito buscando pautar-se no depoimento de alguns dos principais membros do grupo e no resumo dos mais relevantes acontecimentos e a importância do GEN para a vida cultural em Goiás e para o ofício do escritor Heleno Godoy. Disponível em: PROCÓPIO, Raphaela Pacelli. *Momentos significativos da poesia de Heleno Godoy: Os veículos, A casa e Lugar comum e outros poemas*. 2011, 132 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2011.

razão de uma música mexicana que fazia sucesso na época: “esses encontros, com certeza, não só influenciaram minha participação no GEN, como o antecedeu, como grupo em Goiás, embora seja pouco ou nunca citado” (COELHO VAZ, 1994, p. 143). O fato é que, se a agremiação iniciada em Catalão não teve expressividade e não influenciou diretamente a vida cultural goiana, serviu de estímulo para que, ao chegar na capital e encontrar um ambiente propício, entusiasmado com o que já vinha sendo realizado em terras catalanas, Coelho Vaz desse continuidade aos estudos literários propondo, com outros pares, a criação de um novo grupo de estudos.

Diante do exposto, e além dos participantes já mencionados, o grupo contava também com a presença de Ciro Palmerston Muniz e Aldair da Silveira Aires, este último namorado de Maria da Cunha, que trabalhava no jornal “O 4º Poder”, da UFG, jornal que apoiou as primeiras publicações dos novos escritores. A criação do GEN surgiu a partir da união desses seis jovens estudantes universitários, o grupo das seis janelas, fazedores de versos, que por não encontrarem individualmente apoio e estímulo para realizarem seus ideais literários, passaram a se reunir constantemente no ateliê, sob o lema “A união faz a força”: “éramos seis idealistas com pretensões de mostrar para Goiás e ao Brasil nossos trabalhos e, através da arte, interferir e participar mais ativamente no seu dia-a-dia” (COELHO VAZ, 1994, p. 143).

Podemos constatar que a formação do GEN é concomitante à renovação da vida cultural de Goiás, um período de transformações no meio sócio-histórico-cultural, por isso, autodenominado de “novo”. Entre essas renovações estão as já mencionadas, criação das Universidades (UFG e a Católica - PUC); a ampliação da rede escolar e também a construção de Brasília, em 1960, que representou uma mudança no ambiente cultural e permitiu o crescimento demográfico. Isto é, todas essas transformações contribuíram para uma maior integração do Estado aos centros culturais do país através do cinema, do rádio e da própria literatura. Vejamos o depoimento de Bernardo Élis:

O GEN participou ativamente da vida cultural de Goiás, quiçá do Brasil, e seus componentes constituem elementos de projeção no país e principais dirigentes do campo artístico. [O grupo] refletia as alterações culturais verificadas em nosso Estado [...] a ampliação da rede escolar de segundo grau, o surgimento de Universidade (Católica e Federal), maior integração da região aos centros culturais litorâneos e do mundo, pelo cinema, automóveis, televisão, rádio, estradas asfaltadas e, sobretudo, pelo surgimento de Brasília no Planalto Central, isto é, pelo surgimento de centros culturais urbanos populosos e modernizados. Era a troca da vida rural pela urbana e sua cultura (ÉLIS, In.: GODOY, 1994, p. 15).

Como assinalou a crítica e professora Moema de Castro e Silva Olival, não podemos desconsiderar o que veio antes, mas é inegável que esse grupo trouxe:

[...] a renovação dos quadros culturais do estado já se havia prenunciado desde o Batismo Cultural de Goiânia em 1942, com a reunião de intelectuais daqui e de fora, muitos deles passando a se aglomerar em torno da Revista Oeste (1942 - 1945). Depois, com a geração 45. Geração que teve em Bernardo Élis seu líder natural, reacendeu-se o interesse na busca de novos horizontes [...] Então o GEN imprimiu, com o ímpeto dos jovens, uma busca mais determinada às tendências renovadoras. Por isso, atribuímos ao GEN o fato de que, com ele, se aprofundaram as condições de relação Homem - Literatura (o Homem apanhado nas profundezas de seus desejos, através das frustrações do cotidiano) do peso de suas possibilidades e de suas responsabilidades no mundo cultural, de hoje. Escritores advindos do grupo GEN e que representam nossa linha de frente, como Miguel Jorge, Heleno Godoy, Yêda Schmaltz, Aidenor Aires, Luís Fernando Valladares, Geraldo Coelho Vaz, Maria Helena Schein, Aldair Aires, Eduardo Ramos Jordão, Marietta Telles Machado, Emílio Vieira, Ciro Palmerston e outros, incluindo artistas plásticos e dramaturgos. Suas obras atravessaram o Paranaíba, e se impuseram na literatura nacional e internacional. Hoje, vivemos um quadro demonstrativo do alto grau da literatura em Goiás, e, claro, dos critérios da crítica moderna (OLIVAL, 2013, p. 518 - 519).

Nesse contexto, como ressalta Olival, vimos que o GEN propiciou uma mudança substancial no panorama artístico em Goiás. Influenciado pelas teorias e técnicas literárias em voga e movido pela busca do conhecimento e pelos debates de ideias novas, o grupo contribuiu para a apreciação da literatura como labor intelectual, propiciando aos escritores novas conquistas no campo da literariedade e novos nomes no cenário nacional e internacional.

Desta feita, afirmamos que o GEN deu significativa contribuição à renovação dos estilos e estudos literários no Estado, como atesta mais uma vez a professora Olival, em seu livro *GEN – um sopro de renovação em Goiás*, sobre o surgimento do grupo: “O GEN marca seu nascimento com um tom de polêmica, reflexões críticas, debates acalorados, num ideal de atualização em busca de renovação. Foi, sem dúvida, um divisor de águas na vida literária de Goiás, um vento promissor: conhecer, discutir, confrontar para ‘renovar’ (OLIVAL, 2000, p. 13).

O relevante é que, numa interação entre as artes plásticas, a literatura e a música, o grupo tem sua fundação oficial durante um encontro na biblioteca do SESC, em 31 de maio de 1963, quando Bernardo Élis foi apresentado como patrono e Aldair Aires tomou posse

como o primeiro presidente. Sem deixarem suas raízes regionalistas, os escritores se abriram para a inovação, mesclando-se com a produção de pensadores estrangeiros e, posteriormente, levando à frente as inovações estéticas surgidas no Brasil a partir do modernismo: “a cada instante, nossa consciência global exigia de todos nós mais estudos, maior tentativa de acolhimento dos fluxos renovadores advindos da leitura diversificada de autores nacionais e estrangeiros” (JORGE, In: GODOY, 2015, p.610).

Segundo Miguel Jorge (2015), o GEN difundia a literatura brasileira e a literatura estrangeira, com escritores que tinham a mesma proposta inovadora. Esses escritores iam de:

Kafka a Guimarães Rosa; de Clarice Lispector a Machado de Assis, James Joyce, Faulkner, Hemingway, Proust, Sartre, Camus, além, é claro, de passar por todos os modernistas da Semana de 22, para chegar a Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, enfim, buscar os recursos do passado, mas reconhecendo o processo criativo do presente. Estética, trabalho, lançamento de livros, palestras, concursos literários eram lançados como projetos referenciais do Grupo (JORGE, In: GODOY, 2015, p.610).

Percebe-se que, a partir de uma consciência coletiva, o grupo buscava cada vez mais aprofundar os estudos, tentando acompanhar as atualizações advindas da leitura diversificada de autores nacionais e internacionais.

A propagação das ideias e produções do GEN foram, logo nos primeiros meses, publicadas no jornal *O 4º Poder*, produzido dentro da Universidade Federal de Goiás, por alunos e incentivados pelo reitor Colemar Natal e Silva e por Bernardo Élis. Através de Bariani Ortêncio, conseguiram o Suplemento Literário no jornal *Folha de Goyaz*, cujo nome era “Página Literária do GEN”, um espaço de divulgação das produções do grupo, de reflexões dos textos estudados por eles, promoção das atividades culturais, também de críticas e balancetes artísticos.

Os escritores reuniam-se, normalmente, às sextas-feiras, com o intuito de debater sobre literatura e arte em geral, além de trocarem informações, leituras mútuas de poemas e comentários críticos de uns e de outros, sob o lema “produzir e aprender”. Na gestão de Miguel Jorge, o terceiro presidente do grupo, passou a haver um propósito maior de estudos e pesquisas, promoção de conferências e lançamentos de livros. Segundo o depoimento que Godoy e Aldair Aires prestaram a Moema de Castro e Silva Olival, em termos de procedimentos, o GEN pode ser dividido em duas fases:

As primeiras reuniões, caracterizando a primeira fase do movimento, consistiam mais na busca de caminhos, na apresentação de trabalhos dos participantes e debates. Já na segunda fase – no SESC – fase que parece se iniciar com a participação de novos membros é que se evidencia mais forte espírito de organização e de pesquisa, sendo então liderados, decisivamente, por Miguel Jorge (OLIVAL, 1994, p. 27).

O GEN, em seus quase cinco anos de existência (1963 - 1967), não se limitou a atuações literárias internas; sua esfera de ação alcançou livrarias, teatros e a comunidade goiana em geral. Ao longo desses anos de atividades culturais, pertenceram ao grupo vários escritores, artistas plásticos, jornalistas, dramaturgos e atores. Foi o GEN, por exemplo, que descobriu o valor da obra de Cora Coralina atuando ainda na divulgação do primeiro livro *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*.

A começar pelo adjetivo que nomeia o grupo “novo”, é certo que causou um certo mal-entendido e receberam algumas críticas de jornalistas, firmando uma luta discreta entre “novos” e “velhos” poetas e escritores. Fernando Valadares é quem nos conta:

[...] no GEN estudávamos, promovendo uma revisão crítica da literatura feita em Goiás (o que nos custou e talvez nos custe algumas idiossincrasias); daí porque acusados de sermos contra os velhos, quebradores de ídolos, e de somente valorizarmos os novos...e para responder a tais críticas, para firmar nossa posição contra compadrismos literários reinantes e reinóis, para negar que desrespeitávamos o passado e valores significativos, e para dizer que nosso grupo de “novos” pretendia sê-lo não na idade biológica, mas sim enquanto grupo capaz de inovar e renovar, resolvemos oferecer nossos préstimos a Cora, mais que septuagenária, para promover o lançamento de seu livro e convidá-la para ingressar no grupo (VALLADARES, 1994, p. 196).

Desta feita, Valladares (1994) relata que promover uma revisão crítica da literatura feita em Goiás era uma das preocupações do GEN e que decidiram oferecer a Cora Coralina o lançamento de seu livro: “a resposta ao convite, cuja incumbência como presidente do GEN deferi aos escritores Miguel Jorge e Maria Helena, que iam à Cidade de Goiás, veio pronta – ‘Aceito, sou do GEN!’ ” (VALLADARES, 1994, p. 196). Diante da aceitação do convite puderam, no antigo Bazar Oió, do livreiro Olavo Tormin, recebê-la e promover a noite de lançamento de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. Valladares (1944, p. 196/197) ainda transcreve em seu depoimento as palavras da poeta, assentadas no seu livro *Vintém de cobre - meias confissões de Aninha*:

Meu respeito constante, gratidão pelos jovens. Foram eles, do grupo GEN, cheios de um fogo novo que me promoveram a primeira noite de autógrafos na livraria Oió: jamais os esquecerei. Miguel Jorge nos seus dezessete anos namorado firme da Helena Chein, também escritora e amiga de sempre, Luiz Fernando Valladares e tantos outros a quem devo tanta manifestação carinhosa e generosidade (CORALINA, 1983, p. 46).

Tendo como patrono Bernardo Élis²³ e realizada a parceria com a poeta Cora Coralina o grupo colocava fim as infundadas críticas entre “novos” e “velhos”.

Indubitavelmente, o grupo literário proporcionou um novo fôlego ao que era realizado em Goiás. Também foram produzidos e publicados por membros do grupo mais de oitenta volumes divididos entre poesias, contos, romances, peças teatrais, ensaios e literatura infantil e juvenil. Além dos mais de oitenta livros publicados, foram organizados, por escritores pertencentes ao GEN, seis volumes de antologias, bem como a edição de dois números da *Revista do GEN*, “liderada por Heleno e Reinaldo Barbalho, totalmente artesanal, ilustrada pelos artistas plásticos Tancredo Araújo e Reinaldo Barbalho. Os poucos números que circularam ressaltavam matérias criadas pelos integrantes do grupo” (JORGE, In: GODOY, 2015, p. 611), daquilo que era mais significativo para o GEN. Nesse veículo de comunicação, publicavam-se poemas, artigos, contos, crônicas e críticas. Havia um apelo aos estímulos estéticos, sem se prenderem à estruturação comum dos textos em “princípio, meio e fim” e à negação da convencionalidade das rimas. Outro ponto de destaque é a necessidade da reflexão sobre o mundo e as coisas, papel assumido pela Poesia Práxis, e pela urgência na inovação, porém, sem se abster daquilo de bom e louvável que já havia sido realizado pelos grandes escritores.

Outro evento de grande relevância realizado pelo GEN foi uma semana nacional de poesia, no Museu Estadual de Goiás, que resultou na publicação da *Antologia da 1ª Semana Goiana de Poesia Moderna*. Na ocasião da publicação, Godoy declarou:

A nós não importa a definição, o definitivo, mas o projetar-se a cada minuto, ter sempre um fazer pela frente, e nesse fazer diário encontrar alento para nossas realizações. A nós importa o fazer, sempre. Foi com o propósito de construir sempre que nós surgimos, como grupo organizado, há cinco anos atrás. Foi com essa vontade de fazer que sempre nos impulsionou até o ponto, hoje, em que estamos e de onde vamos continuar. Somos incansáveis, nós acreditamos. E do nosso trabalho alguma coisa vai

²³ No anexo D, há a reprodução de duas fotos de parte dos membros do GEN, inclusive Heleno Godoy, juntamente com Bernardo Élis, no lançamento do livro *Veranico de Janeiro*, no Bazar Oió, em 1966. O que prova mais uma vez a união entre os escritores. A imagem encontra-se disponível no livro *Heleno Godoy: 30 anos de literatura – 1963-1993*. Goiânia: UCG, 1993, p. 20.

ficando como marca. A Semana Goiana de Poesia Moderna é um exemplo (GODOY, 2015, p. 612).

Vimos dessa forma que, em uma época de efervescência cultural goiana, esse evento “obrigou” leitores e críticos a tomarem conhecimento das realizações do grupo, além de, mais uma vez nas palavras do próprio Heleno Godoy, na apresentação da antologia, ser “uma semana de poesia que pudesse promover um debate-levantamento dos nossos problemas poéticos, confrontando-os com o resto do Brasil, numa tentativa de situar-nos no contexto poético geral” (GODOY, 2015, p. 612).

Heleno Godoy foi o quinto e o último presidente do grupo e quem em junho de 1967 propôs, em votação, a sua extinção, proposta que obteve o acordo da maioria dos genianos, numa assembleia geral realizada no dia 04 de agosto do mesmo ano:

Não me arrependo de ter, em junho de 1967, proposto, posto em votação e obtido o acordo dos genianos para extinguir o GEN. A ‘coisa’ já tinha acontecido, a vida já ia a meio caminho e, por certo, o GEN não tinha por vocação virar uma academia ou coisa pior ou mais ridícula. Se fizemos bem? **Sobrevivemos!** E isso, certamente, não é pouco! O GEN de que me lembro foi isso: um ato de **criação** e de **amor** (GODOY, 1994, p. 159 – grifo do autor).

Os membros do Grupo de Escritores Novos não tinham a intenção de formarem uma academia ou tornarem algo institucionalizado, ou seguirem normas impostas, na verdade era justamente o que criticavam e lutavam contra. Por esse mesmo motivo, segundo Luiz Fernando Valladares, deixaram de se reunir na biblioteca do SESC e passaram a se encontrar no Conservatório de Música da UFG:

Se de início nos acolheu, logo após nos fechou as portas, talvez com o medo da subversiva poesia: o grupo não era político-partidário (e disto também nos acusaram alguns, dizendo-se portadores de pensamento politicamente correto (sic!). E nos proibir, negar nossa liberdade de pensar, de dizer e opinar por um lado, e por outro impor mofados regulamentos ou seguir “Orientações do SESC”, por exemplo, além da camisa de força de verdades prontas, acabadas e imutáveis, isto nos é(ra) inaceitável (VALLADARES, 1994, p. 194).

O fato é que o GEN não era um grupo declaradamente político e partidário, o que também causava um certo desconforto e fazia com que recebessem duras críticas, principalmente por estarem em plena ditadura e não assumirem uma postura, sendo chamados por alguns de “alienados”. Entretanto, não era mesmo essa a intenção ou a

preocupação do grupo, segundo o depoimento de alguns de seus membros, eles vieram antes e acreditavam não precisar se justificarem, tanto que o grupo permaneceu até 1967 fazendo aquilo a que se propuseram.

Em uma entrevista²⁴ concedida a Renato Cabral Rezende, via correio eletrônico, Godoy, ao ser indagado sobre em que medida a práxis estaria relacionada ao fim do GEN, responde o seguinte: “Uma das razões era, precisamente, o fato de o Luís Araújo e eu já termos declaradamente optado por seguir os postulados da Instauração práxis, o que demandava também uma opção política, coisa que não interessava ao GEN enquanto grupo” (REZENDE, 2005, p. 36).

Vale ressaltar também que mesmo com a ditadura militar de 1964, um período de repressão e censura, o grupo se manteve ativo:

Não havia lugar para se temer as censuras, muito embora estivéssemos em plena ditadura militar. Perseguidos? Claro. O fato de sustentar ideias novas gerava suspeitas, olhares vigilantes, operação comunicativa com os senhores propagadores de um regime duro, cruel, sem diálogos, liberdade de imprensa e tudo o mais. Contudo, o nosso universo era explicado pela seriedade com que o GEN se colocava para firmar-se dentro da história cultural de Goiás (JORGE, In: GODOY, 2015, p. 611).

Através do depoimento de alguns membros do grupo e do próprio Heleno Godoy, apreendemos que, embora estivessem vivendo em plena ditadura, não foi impedimento para que “as coisas acontecessem”:

Entre 1961-1962 e os anos do GEN (1963-67), muitas coisas aconteceram, entre elas o golpe militar e o começo da ditadura no Brasil. O sufoco cultural implantado no país não impediu que os escritores novos de Goiás, em Goiânia, como de resto em todo o Brasil, se dedicassem afincado à busca de novos parâmetros e novas linguagens, já que elas apareciam e aconteciam, com e apesar da ditadura (GODOY, 2018, 603-604).

Ainda no depoimento ao *Poemas Gen 30 anos*, publicado por ocasião dos trinta anos do grupo, Miguel Jorge relembra:

Mais forte do que a revolução de 1964 (ou quartelada?) era o nosso desejo de escrever e publicar. Por isso, enfrentamos aquele período obscuro,

²⁴ Entrevista concedida via correio eletrônico no dia 21 de janeiro de 2005 e publicada na dissertação de mestrado. REZENDE, Renato Cabral. *Ethos e progressão textual: a construção lingüístico-discursiva do ethos dos narradores de Relações, de Heleno Godoy*. 2005. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Disponível em: <http://www.unicamp.br/anuario/2005/IEL/IEL-dissertacoesmestrado.html>. Acesso em 17 de junho 2008.

comprometido por torturas, perseguições e mortes, com a garra de quem considerava-o verdadeiro absurdo. Lutávamos com o nosso discurso para modificar aquela realidade, que, infelizmente, atravancou o país por mais de vinte anos, gerando inúmeros conflitos e a morte e o desaparecimento de vários líderes estudantis, muitos deles com apenas quinze ou dezesseis anos. Nossos textos, nas entrelinhas, revelavam traços sombrios daquele momento. Vivemos aquele período de censura e hipocrisia, agarrados às nossas próprias armas: as palavras, a escritura, a poesia, com a profundidade emocional de saber usá-la, como fonte de libertação e de esperança para o nosso Brasil, que se arrasava nas mãos da ditadura militar (JORGE, 1994, p. 260).

Diante de todo o exposto e apesar do reconhecimento de muitos, alguns se incomodaram com a proporção tomada pelas ideias dos jovens escritores. Gilberto Mendonça Teles, no mesmo livro *A poesia em Goiás*, citado anteriormente, teceu críticas em relação a algumas posturas do GEN, críticas as quais receberam réplica contundente de Heleno Godoy, marcando as páginas dos suplementos culturais do período e a história dos escritores novos. Para Teles, um grupo de poetas iniciantes acreditava ter assumido a responsabilidade pelo “atual movimento literário” de Goiás. Vejamos um trecho, retirado do livro em que Mendonça Teles faz várias afirmações de incredulidade ao grupo:

Há, ainda, poetas iniciantes (Aldair da Silveira Aires, Emílio Vieira, Luís Fernandes Valadares, Heleno Godoy, Miguel Jorge, Rosemary Costa) que até já criaram uma agremiação literária e vêm, segundo eles mesmos, sendo responsáveis pelo atual movimento literário em Goiás. A propósito da palavra *movimento*, diga-se de passagem que na terminologia da Crítica literária esse termo não significa simplesmente reunião festiva, declamações, conferências, publicações de livro e outras iniciativas de caráter muitas vezes promocional. Um *movimento* literário, ou artístico, é alguma coisa de substancial, rasgando o panorama dominante numa época e lugar para levar os artistas e escritores a novos horizontes e dar-lhes possibilidades de inventar (reinventar), com outra espécie de autenticidade, aquilo que lhes parecia, e na verdade o era, já deficiente na comunicação poética. Um *movimento* reformula as técnicas e a linguagem e não o conteúdo, que este é sempre o mesmo. O que varia é o modo de vê-lo na elaboração da *supra-realidade*. Ora não é isto o que acontece com esse grupo. São todos jovens, ainda estudantes, inclusive de ginásios. O que é importante neles é a idéia (sic) de renovação. [...] São iniciantes, como se disse, e isto se torna claro à simples leitura de poemas de qualquer membro do grupo. É certo que entre eles despontam alguns com grandes possibilidades, mas, de certo modo, não apresentam maior disposição para a poesia (TELES, 1983, p. 189-190, grifo do autor).

O crítico via no movimento de renovação praxista em Goiás um entusiasmo juvenil, sem consistência e maturidade. Por ora, sabemos que a existência de um ideal coletivo para

a criação de um projeto estético comum sequer foi pretensão do grupo, entretanto, como enfatiza Godoy (1994), eles assumiram a responsabilidade pelo movimento literário em Goiás, porque tinham, naquela época, a palavra movimento como sinônimo de fazer acontecer, provocar coisas, não no sentido de escola literária. O grupo não tinha um manifesto, porém, conforme os organizadores (Helena Godoy, Miguel Jorge, Reinaldo Barbalho) do livro reiteram, na apresentação ao livro *Poemas GEN-30 anos*:

Nunca fomos um grupo coeso, ligado aos mesmos ideais estéticos, nem nunca nos propusemos como uma nova “tendência” na literatura feita em Goiás. Por isso mesmo, nunca publicamos **manifesto** algum. Fomos um grupo de jovens escritores que se propunham a um trabalho conjunto de estudo, busca ou procura de novos rumos, publicação e divulgação do nosso trabalho. Nunca pretendemos ou impusemos a nós mesmos qualquer tipo de exigência, quer para participarmos do grupo, nele permanecer ou dele sair. Cada um, nos cinco anos em que o grupo existiu, foi o que decidiu ser, escreveu o que teve vontade, publicou o que achou conveniente ou possível. Sofremos, à época, toda sorte de pressões: estéticas, políticas, pessoais. [...] Não tínhamos propostas conjuntas ou planos coletivos enquanto, digamos, **movimento**, pois não nos aventuramos a tal (GODOY, JORGE, BARBALHO, 1994, p. 11, grifo dos autores).

O entusiasmo dos genianos não foi afetado pelas críticas. Eram jovens que, fora do eixo cultural do país, queriam estudar, conversar e debater sobre arte, enfim, não pretendiam formar uma escola literária, mas movimentar a cultura em Goiás, e, nesse sentido, podemos afirmar que constituíram sim um “movimento cultural” de grande relevância para Goiás, ou melhor dizendo, para o Brasil. E quanto a isso é certo que o GEN inovou em diversos aspectos a literatura produzida no estado, tanto que os maiores nomes dos escritores goianos da contemporaneidade foram integrantes do GEN. Também Oscar Sabino Junior analisa a postura do grupo:

Assumindo posições novas em face do contexto cultural goiano preexistente, refletiam os seus integrantes tendências de vanguarda. Mostrou-se um grupo ativo, inquieto, voltado sobretudo para os aspectos gerais das artes, vale dizer, interessado não apenas pela literatura mas também pelo teatro, cinema e artes plásticas. Bastante eclético em suas origens, recebeu reflexos imediatos do “neo-concretismo” (sic) e, após, da “poesia -práxis”, através de um contingente que radicalizou as suas posições na pregação e imposição das teorias e idéias (sic) poéticas definidas por Mário Chamie, epígono da corrente no Brasil (JUNIOR, 1980. p. 116).

Assim, a história de formação artística do escritor Helena Godoy se tece com a do GEN, no período da ditadura militar e de todo um contexto de renovação sócio-histórico-

cultural do estado de Goiás. O GEN firmou-se na história cultural de Goiás, e concordamos com Miguel Jorge, “sem medo de declinar dessa afirmação, que um movimento igual ao GEN pode passar para a História como um patrimônio cultural de Goiás e, por que não, do país” (JORGE, 1994, p. 262).

O GEN foi um verdadeiro “animador cultural”, promovendo concursos de poesia, conto, literatura infantil, além da promoção de conferências, exposições, [...] montagens de teatro [...] pode-se dizer, sem exagero, que, de 1963 em diante, todos os eventos culturais goianienses e goianos tiveram a marca do GEN. A obra produzida pelos membros do GEN marcou novos rumos na literatura escrita em Goiás (...) indiscutível e inegavelmente, colocou-nos em sintonia com o que de mais atual, criativo se escrevia no país naquela época: o GEN sintonizou Goiás com o resto do Brasil ((JORGE et al, 1994, p. 10-11).

Dessa forma, em face do exposto até aqui e de todos os depoimentos apresentados, é fato que o GEN aconteceu no bojo de situações sociais, políticas, econômicas, culturais e desenvolvimentistas favoráveis, ou seja, toda a conjuntura local e nacional, a partir da década de 1950, forneceram condições para que a inteligência goiana se atualizasse.

Realizadas as considerações necessárias para entendermos como se deu a consolidação da literatura em Goiás e a importância do GEN²⁵, vamos agora, trazer as principais informações sobre a vida e obra do escritor Heleno Godoy.

1.3. Sobre Heleno Godoy – Vida e obra²⁶

²⁵ Vale destacar que em abril de 2021 foi publicado um documentário no canal do YouTube, produzido em 2019, que traz um pouco mais da história do GEN, entrevistas de escritores e depoimentos, intitulado “Cidade nova, escritores novos: a história do GEN”, dirigido por Arnaldo Salu e produzido por Ademir Luiz e Eliézer Oliveira, e que só foi lançado oficialmente pela UBE - GO (União Brasileira dos Escritores de Goiás), devido às restrições da pandemia, em 15 de fevereiro de 2022, por ocasião do evento em comemoração ao centenário da Semana de 22. Disponível em: <https://youtu.be/MAny1ZslPFQ> Acesso em: 21/11/2021.

²⁶ Também na minha dissertação de mestrado há um subcapítulo (Vida e obra de Heleno Godoy) dedicado à biografia e bibliografia do autor, por isso, aqui trouxemos algumas informações indispensáveis para a compreensão da vida do escritor. Disponível em: PROCÓPIO, Raphaela Pacelli. *Momentos significativos da poesia de Heleno Godoy: Os veículos, A casa e Lugar comum e outros poemas*. 2011, 132 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2011.

Heleno Godoy ou Heleno Godói de Sousa (seu nome de batismo), nasceu em Goiátuba, em 31 de março de 1946, e despontou como escritor na década de sessenta, como integrante do GEN (Grupo de Escritores Novos), com apenas dezessete anos, convidado a integrar-se ao grupo por Ciro Palmerston, ao reconhecer a qualidade dos versos do jovem poeta. Portanto, com mais de cinquenta e oito anos de literatura, Godoy possui um trabalho consolidado. É poeta, cronista, ensaísta, romancista, artista plástico²⁷, pesquisador, crítico, tradutor e, em 2015, aposentou-se como professor titular de Literatura Inglesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG).²⁸ Consoante afirma Jamesson Buarque (2015), “a razão de expor a formação de Heleno Godoy tem relação não somente em implicar por que é um poeta intelectual, mas também em mostrar que a responsabilidade de mundo assumida” (BUARQUE, In: GODOY, 2015, p. 619), vem de sua formação intelectual como professor e pesquisador.

Heleno Godoy publicou seu primeiro livro em 1968, “Os veículos”, poemas que foram reconhecidos, pelo próprio Mario Chamie, como um dos livros mais bem realizados dentro da proposta Práxis²⁹. Godoy na entrevista sobre *A história da publicação do primeiro livro de escritores goianos*, publicada em maio de 2019, no Jornal Opção, relembra:

²⁷ Em 1966, ingressa na Faculdade de Artes da UFG. Um ano antes da conclusão do curso de gravuras e escultura foi expulso pelo diretor por motivo de “subversão”, vale lembrar que era o ano de 1969, tempo de linha dura do regime militar. No atelier de Vanda Pinheiro, sua colega gravadora e amiga, encontrou lugar propício para dar continuidade ao seu trabalho como artista plástico, colocando em prática técnicas de gravura em metal e litografia aprendidas no curso. Recebeu prêmios em exposições locais e nacionais. Em 1973, ingressa na Universidade Católica de Goiás, no curso de Licenciatura Plena em Letras/Português-Inglês e Literaturas Correspondentes, formando-se em junho de 1976. Em 11 de fevereiro de 2022, por ocasião da comemoração da Semana de 22, dentre as diversas atividades realizadas pela UBE/GO em parceria com o MAG, foi realizada a abertura de uma exposição das principais obras de Godoy, intitulada “Todos os Helenos – individual de Heleno Godoy” que ficará exposta até abril do mesmo ano.

²⁸ Heleno Godoy é graduado em Letras/Português-Inglês pela Universidade Católica de Goiás (UCG - 1976); mestre em Moderns Letters Letras pela University of Tulsa (em Tulsa, estado de Oklahoma, EUA - 1981). É também doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP - 2004) e professor “Notório Saber” pela UCG (1993). Dedicou-se à docência desde 1966. Foi professor titular de Literatura Inglesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG) de 1985 a 2018 (aposentou-se em 2015, mas continuou orientando alunos de pós-graduação até 2018 quando da defesa de seus trabalhos); foi professor adjunto de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da UCG, na graduação e na pós-graduação, de 1976 a 2008. Em sua prática intelectual, produziu conhecimento sobre literatura irlandesa, zimbabuense, sobre tradução da língua inglesa para a língua portuguesa, sobre romance, conto e poesia. Orientou a formação de licenciados, bacharéis, mestres e doutores. Escreveu, como crítico, não somente em periódicos acadêmicos especializados e em anais de eventos do âmbito dos estudos literários, como também em jornais de circulação da imprensa comum.

²⁹ O concretismo foi, dos anos 50 até os nossos dias, uma das principais correntes vanguardistas em nossa literatura, em virtude da influência que exerceu sobre sucessivos grupos de poetas, artistas plásticos e músicos. Entretanto, assim como o neoconcretismo (1959) e o poema-processo (1967), também a poesia práxis surge de uma ruptura no grupo dos concretistas, desta vez em 1962. Mário Chamie, principal teórico e poeta da práxis, e Cassiano Ricardo partem para novas proposições no âmbito da criação literária. Os dois primeiros livros

Estávamos no governo Otávio Laje [década de 1960]. O Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura era dirigido pelo jornalista Domiciano de Faria (foi diretor de Jornalismo do Grupo Jaime Câmara). Ele foi o grande responsável por facilitar a publicação de inúmeros livros de escritores goianos, inclusive o meu. Eu fiquei satisfeito com a oportunidade, mas isso não facilitou minha vida. A publicação do primeiro livro não significa muita coisa para os próximos, só para quem faz fama em alguma editora grande do país. Goiás, infelizmente, não tem esse poder de promoção de escritores. Achar que, a partir daí, fica mais fácil é um erro. A responsabilidade aumenta (ANDRADE, 2019, s/p.).

Em seguida, foram publicados *As lesmas* (romance, 1969); *Relações* (narrativas, Prêmio Bolsa de Publicações “Hugo de Carvalho Ramos”, 1981); *Fábula fingida* (poemas, Prêmio Bolsa de Publicações “José Décio Filho”, 1984); *A casa* (poemas, Prêmio Bolsa de Publicações “José Décio Filho”, 1992); *Trímeros – Livro de odes* (poemas, 1993); *O amante de Londres* (contos, “Prêmio Caliantra de Prosa”, 1996); *A feia da tarde* (contos, 1999); *A ordem da inscrição* (poemas, Prêmio “Coleção Vertentes”, 2004); *Lugar comum e outros poemas* (poemas, 2005); *Sob a pele* (poemas, 2007); *A ordenação dos dias: uma antologia [1968-2008]* – (2009); *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]* (2015); *Nossos lugares e o que neles somos – Poemas, [2017-2019]* (2019). Leia-se o depoimento do próprio Godoy:

Em 1968, já estudante universitário, publiquei meu primeiro livro de poemas, *Os veículos*, mas só em 1985 voltaria a publicar outro livro de poemas, *fábula fingida*. Entre esses dois anos, publiquei um romance, *As lesmas* (1969) e um livro de narrativas, *Relações* (1981). Entre um livro e outro, desenvolvi minha vida acadêmica. Expulso da Faculdade de Artes da UFG em 1968, recomecei minha vida acadêmica fazendo o curso de letras (português-inglês) na hoje PUC-GO, onde me tornei professor em 1976 (até 2008); tornei-me professor titular de literatura inglesa na Faculdade de Letras da UFG, no início da década de 90, onde me aposentei em 2015 (GODOY, 2018, p. 606).

É preciso assinalar que, apesar da distância de publicação entre os primeiros livros *Os veículos*, em 1968, e *As lesmas*, em 1969 e, posteriormente, somente em 1984 com

escritos e publicados por Heleno Godoy, “Os veículos” (1968) e “As lesmas” (1969), dá-se sob o signo desta vanguarda práxis. Mário Chamie, na coletânea *Instauração práxis*, na entrevista “A problemática poética da atualidade”, realizada por Delmiro Gonçalves (20/12/1969), ao ser interrogado sobre quais seriam seus seguidores ou instauradores, como preferia, entre outros nomes do quadro nacional, menciona Heleno Godoy, no campo da poesia e da ficção, com os livros já citados. Mais à frente, diz textualmente: No panorama da ficção brasileira, e no âmbito da instauração práxis, dois livros são modelos pioneiros de uma escala de virtualizações variáveis de manipulação livre e direta daqueles aspectos e características particulares de linguagem. São eles: *As lesmas*, de Heleno Godoy, e *Via Viagem*, de Carlos Fernando Magalhães. (CHAMIE, 1974. p. 170, v. II)

Fábula fingida, o poeta continuou escrevendo poesia e se dedicando à prosa. Conta o escritor que a justificativa para tal demora entre uma publicação e outra seria devido ao fato de ele não conseguir se livrar da influência práxis e se recusar a publicar um outro livro sob o paradigma dessa vanguarda:

Mas o intervalo de dezesseis anos entre um livro e outro serviu para mais coisas, entre elas a de tentar me livrar da linguagem de Mário Chamie em *Lavra lavra e Indústria*, influências norteadoras de meu livro *Os veículos*, de 1968. Escrever e publicar *fábula fingida* permitiu-me o encontro de uma linguagem que acredito própria, minha, mesmo se influências sejam nela palpáveis aqui e ali no livro, embora todas conscientemente usadas e, acima de tudo, manipuladas. Volto a repetir o que já afirmei em outras oportunidades, não “sofro minhas angústias da influência”, pelo contrário, orgulho-me delas e não as nego, nem tento escondê-las – se o fizesse, aí sim, demonstraria sofrer com e por causa delas (GODOY, 2018, p. 608).

Portanto, mesmo com uma lacuna em publicação de livros, o poeta não abandonou seu ofício, pelo contrário, continuou treinando a mão, tateando caminhos. *Trímeros*, por exemplo, lançado em 1993, tem poemas escritos desde 1965, isto é, poemas escritos antes da publicação do seu primeiro livro.

Embora perceba-se que a poesia é sua dedicação maior, a narrativa literária é parte fundamental de sua produção. Participou das seguintes antologias: *Poemas do GEN* (1966), *Antologia da 1ª semana goiana de poesia moderna* (1967), *Antologia do moderno conto goiano* (1971), *Antologia de conto goiano* (1969), *A poesia em Goiás* (1964) e *Poemas GEN – 30 anos* (1994). Organizou e editou os livros de ensaio: *O ser da linguagem* (1983) e *Identidades prováveis, representações possíveis* (2005). Tem três livros de ensaios publicados: *Leituras de ficção e outras leituras* (2011); *Leituras de poesia e outras leituras* (2012); *Ensaio sobre teatro – por um estudo teórico do texto dramático* (2016). Além disso, tem colaborado com revistas acadêmicas e suplementos literários do país, assim como de outras coleções de ensaios. Publicou, ainda, várias traduções de poetas e ficcionistas de língua inglesa, sobretudo escritores irlandeses e obras sobre literatura e cinema.

1.3.1. Heleno Godoy – a relação entre o GEN e a Práxis

Como vimos no tópico anterior, é inegável que a efervescência cultural advinda do GEN (Grupo de Escritores Novos) proporcionou um ambiente intelectual favorável para a formação do escritor Heleno Godoy. Além do mais, a Poesia Práxis – vanguarda com que o autor travou contato quando ainda fazia parte do GEN – muito influenciou sua escrita, a ponto de Mário Chamie considerá-lo como um de seus maiores instauradores no Brasil e o próprio Godoy, posteriormente, tentar buscar a sua voz, o seu caminho, deixando de publicar durante dezesseis anos, como também já vimos no depoimento anterior, até encontrar sua própria linguagem. Ainda sobre seu projeto poético, Godoy (2018, p. 607) faz a seguinte afirmação: “a opção pela Instauração Praxis (sic) abria-me a necessidade e a possibilidade da renovação, da testagem de novas experimentações, sobretudo da busca de superações”.

Solange Yokozawa (2018) assegura que foi a curiosidade de Godoy em relação ao que se passava no resto do Brasil e em boa parte do ocidente, que levou o jovem poeta ao contato com a Instauração Práxis, vanguarda que lhe deu um caminho:

A identificação de Godoy com a Práxis em detrimento de outras vanguardas de tendência exclusivamente formalista parece ter sido motivada pelo fato de ela ser uma vanguarda simultaneamente semiológica e ideológica, aliando experimentação formal e conteúdo socialmente orientado (YOKOZAWA, In: GODOY, 2015, p. 11).

A Práxis está diretamente ligada ao criticismo às novas vanguardas brasileiras, especialmente ao Concretismo, com críticas incisivas à vanguarda concretista e o academicismo desse movimento, visto as inúmeras publicações que os escritores adeptos à Práxis realizaram com divulgações extensas, complexas e engajadas demonstrando suas insatisfações e uma preocupação com a proposta de uma nova estética poética.

Na Práxis, portanto, a palavra passa de “meio” para “matéria-prima”: recurso maior da linguagem e responsável pela arte da e na escrita. Assim, a Poesia Práxis pode ser definida como aquela que organiza e monta, esteticamente, uma realidade situada, segundo três condições de ação: o ato de compor; a área de levantamento da composição; e o ato de consumir. O “ato de compor” implica, acima de tudo, a tomada de consciência de um projeto semântico. Dessa maneira, o poeta, ao elaborar um poema, não deve prender-se a esquemas formais pré-determinados. A “área de levantamento” é definida como uma realidade

escolhida. Não se tem a escolha de um tema, mas o levantamento e a exposição de um problema. A última condição do poema práxis é o “ato de consumir”, ou ato da leitura ao nível da consciência dos leitores. Não significa que se deve escrever para o leitor segundo a sua educação e o seu alcance intelectual. Mário Chamie considera, no “ato de consumir”, o papel do autor que, ao deixar o “ato de compor”, torna-se também leitor.

A Práxis realoca, pois, a poesia, de modo que ela deixe de lado unicamente a preocupação estética, tão presente no Concretismo e Neoconcretismo, e passe a discutir o papel social da poesia como divulgadora das questões sociais. Dessa forma, a visão formalista do texto agrega-se à visão crítica da realidade brasileira, com caráter participante ou social, com denúncias das desumanidades da vida moderna, críticas ao capitalismo, à exploração do proletariado, ao crescimento urbano e à industrialização.

Embora Heleno Godoy tente buscar sua própria técnica, sua voz poética, o que de fato enfatiza a maturidade do escritor, ele reconhece o legado que a vanguarda e, mais especificamente, Mario Chamie lhe proporcionou:

Reconheço em A educação pela pedra a grande “educação” que tive para a poesia, e se ela me levou à Práxis, não foi por desprezá-la, mas por Chamie me haver proporcionado um rumo, além de um novo caminho: o livro como um projeto inteiro, nunca um ajuntamento de poemas; uma estrutura ou uma construção programada; a busca de uma linguagem pessoal, sóbria, objetiva e objetivada, vinculada a um compromisso (GODOY, 2018, p. 608).

Assim sendo, como herança da Práxis, então, Godoy apresenta uma preocupação com a organização de seus livros, feita de forma meticulosa e com uma linguagem precisa. Com a Práxis, Godoy aprendeu que um livro, sobretudo o de poemas, é uma organização total, que deve ser elaborado do início ao fim, e no qual “todos os poemas devem ser subordinados”, assim como o próprio Godoy relatou a Miguel Jorge:

Normalmente, planejo um livro como um todo [...] sem isso pensado e resolvido, o livro não tem início. Aprendi a agir assim por causa das ideias teóricas da Instauração Práxis, a partir de 1962. Com elas aprendi, e ponho em prática até hoje, que um livro de poemas é uma organização total, não um ajuntamento de poemas elaborados ao longo de algum tempo, mesmo se ele tenha ou apresente uma unidade (JORGE, In: GODOY, 2015, p.614).

Em linhas gerais, da herança práxis, permanecem na obra posterior de Godoy: a preocupação do livro como realização de um projeto meticulosamente planejado, arquitetado, como um estudo poético de determinado objeto.

Conforme pode ser visto, a representação dos conteúdos sociais, o engajamento social, a denúncia explícita, a preocupação com uma visão crítica da realidade brasileira, enfim, a função pragmática atribuída ao texto práxis, se reconfigura não somente nos poemas godoyanos, mas em toda sua obra, como pode ser, mais uma vez, confirmado nas palavras de Vicentini:

O apego à forma, ao texto como projeto racionalmente programado em seus temas e sentidos num campo fechado e auto-suficiente (sic) (campo de defesa do poema), que funciona exatamente a partir de si mesmo, requerendo a atenção e a participação máxima do leitor para sua compreensão são postulados da Literatura Práxis em geral. E não é dessa forma a literatura de Heleno Godoy? (VICENTINI. In: GODOY, 1993, p. 89).

1.4. Sobre *As lesmas* – Vozes críticas e teóricas

Antes de iniciarmos, propriamente, nossa análise sobre a obra godoyana, é necessário trazer alguns depoimentos de críticos, de professores e de outros escritores que, em algum momento, dissertaram sobre a obra; assim, podemos perceber como se deu a recepção crítica do romance.

Buscamos, neste subcapítulo, um levantamento dos principais estudos e análises realizados sobre *As lesmas* que articulassem, juntamente com esta pesquisa, as diversas vozes que já dialogaram com o objeto em questão, a fim de perceber os demais caminhos de análises e diálogos. Dessa forma, será possível verificar se a crítica segue sempre o mesmo alinhamento, ou se há perspectivas distintas no que diz respeito à leitura da prosa de ficção de Heleno Godoy - o que acreditamos ser uma hipótese positiva, tendo em vista que a obra permite inúmeras leituras analíticas.

O romance contemporâneo de Godoy é comumente tratado pela crítica literária como uma obra de vanguarda, uma renovação do gênero no que até então se produzira no estado,

o que entendemos como um marco de suma importância para o desenvolvimento literário em Goiás. No entanto, a primeira edição do livro não pode ter divulgação e seu lançamento foi silenciado, uma vez que a censura estava instalada no país.

As lesmas, publicado pela primeira vez em 1969, é considerado um livro de vanguarda dos anos sessenta, não somente por sua linguagem, trabalhada de maneira expressiva e inovadora, mas pela forma como é desenvolvido o indicativo tempo. A obra foi considerada por Mário Chamie (1974) como “modelo pioneiro” da instauração práxis³⁰ “no panorama da ficção brasileira”. Na verdade, os dois primeiros livros escritos e publicados por Heleno Godoy, *Os veículos* (1968) e *As lesmas* (1969), dão-se sob o signo dessa vanguarda práxis. Chamie, no segundo volume do livro que reúne a crítica e a história literária práxis, *Instauração Práxis* (1974), dedica um capítulo para a análise do romance godoyano³¹, realizando um estudo estrutural do livro e levando em consideração os três sujeitos de narração do enredo e, conseqüentemente, os três tempos narrativos que justificam o processo de suspensões e retomadas. “Por tudo isso, Heleno Godoy passa a ser mediador de uma linguagem que se ultrapassa e que se impõe, desde já, no panorama da ficção brasileira, como a práxis de uma proposta revolucionária de escrita” (CHAMIE, 1974, p. 171).

Também na entrevista “A problemática poética da atualidade”³², realizada por Delmiro Gonçalves (20/12/1969), Chamie, ao ser interrogado sobre quais seriam seus seguidores ou instauradores, como preferia, entre outros nomes do quadro nacional, menciona Heleno Godoy no campo da poesia e da ficção, com os livros já citados. Mais à frente, diz textualmente:

³⁰ Insatisfeitos com o rigor formal e o academicismo concretista, a proposta dos poetas desta época era a “palavra-energia” (matéria prima transformável) em oposição à “palavra-objeto” dos concretistas. Chamie (2013) propõe a palavra como mediadora entre a construção poética e o contexto social no qual está inserido o sujeito participante do processo criativo produtivo. Acerca da poesia práxis, assim se manifesta o autor em entrevista dada ao Projeto Memória Oral, da Biblioteca Mário de Andrade: “Práxis: fazer e refazer constantemente as coisas, os signos, as pessoas, as emoções, os sentimentos, as palavras, em busca de novos, surpreendentes e contraditórios significados, porque o mundo não é uma inércia adormecida, o mundo não é uma lesma que tomou Lexotan, o mundo é uma coisa vigorosa”. (CHAMIE, 2013, s/p.) Chamie com a publicação do livro “Lavra-Lavra”, em 1962, no qual apresenta o jogo sonoro, visual e semântico proposto pela sua poesia, ganha o Prêmio Jabuti, em 1963.

³¹ O ensaio escrito em 1972 se encontra publicado no quinto capítulo do livro *Crítica e história literária - Instauração Práxis*, em 1974, com o título: “Uma abordagem atual de um texto poético e de duas narrativas práxis” – p. 162-199.

³² Entrevista publicada originalmente no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, em 20/12/1969, sob o título de “A problemática poética da atualidade”.

No panorama da ficção brasileira, e no âmbito da instauração práxis (sic), dois livros são modelos pioneiros de uma escala de virtualizações variáveis de manipulação livre e direta daqueles aspectos e características particulares de linguagem. São eles: *As lesmas*, de Heleno Godoy, e *Via Viagem*, de Carlos Fernando Magalhães (GONÇALVES. In: CHAMIE, 1974. p. 170, v. II).

Contudo, o romance vai além das propostas praxistas, logo, é de suma importância compreendermos a relevância dessa obra para o período e sua contribuição para a formação da literatura em Goiás, já que, nesse momento, Heleno Godoy era um dos nomes mais promissores no estado. Tanto na poesia quanto na prosa, o autor em questão surgia com um estilo bastante peculiar, novo para aquele tempo e com uma abordagem inovadora, o que é confirmado nas palavras dos críticos. A recepção de sua escrita, portanto, foi bastante positiva.

O escritor Carlos Fernando Magalhães, autor do posfácio de *As lesmas*, teceu considerações importantes para se compreender a obra em “*As lesmas: um modo de ver*”. Segundo Magalhães, no romance, “o autor procura, tanto quanto possível, a visualização de uma nova forma, um novo modo de narrar. Utilizando as conquistas da narração moderna” (MAGALHÃES, 2002, p. 275). Uma das principais características apontadas/pontuadas pelo pesquisador é a fragmentação narrativa presente no livro, “a quebra daquele nexos lógico traduz-se na ruptura da unidade tempo-unidade lugar tradicional, repercutindo de modo mais geral na unidade-ação” (MAGALHÃES, 2002, p. 276).

Outro crítico literário que reconheceu a qualidade da obra de Godoy foi Gilberto Mendonça Teles³³. Ao mencionar sobre a abundância da publicação de poemas, em Goiás, Teles (2002) pondera que a ficção também ganhava espaço e importância no cenário goiano: “Outra prova desta afirmativa é o aparecimento de *As lesmas*, de Heleno Godoy, em 1969. Pelo tema e pela linguagem [...] creio que pela primeira vez se faz uma tentativa de renovação das formas novelísticas em Goiás” (TELES, In: GODOY, 2002, s/p.).

A professora e pesquisadora Albertina Vicentini (2002), ao realizar a apresentação na orelha da reedição do romance godoyano, inicia seu texto afirmando que, mesmo sendo um livro de vanguarda dos anos de 1960, ele nega duas premissas, a de que a literatura vanguardista é inacessível ao grande público e de que em uma literatura desse tipo não há interesse além da própria arte. E conclui: “[...] é uma reedição histórica: um livro de

³³ Depoimento transcrito na contracapa da reedição do livro *As lesmas*. In: GODOY, Heleno. *As lesmas*. Goiânia: Instituto Goiano do Livro/Asa Editora, 2002.

vanguarda que abriu a literatura goiana para a modernidade, e que encontra sua atualidade na leitura do(s) tempo(s) em que radicam a sua forma e o seu conteúdo” (VICENTINI, In: GODOY, 2002, s/p.)

O prefácio de Bernardo Élis, que havia sido retirado da primeira edição do livro por questões já mencionadas, foi publicado em 06 de dezembro de 1970, no jornal *Folha de Goyaz* (Goiânia), sob o título “Falando de lesmas”. Segundo o escritor, “as alterações verificadas no mundo, que levaram as artes a se modificarem, estão agora agindo sobre(sic) as obras de ficção de modo a determinar igualmente sua evolução” (ÉLIS, 1970, p. 2), alterações essas que podem ser observadas na dissolução do personagem tradicional, na negação do tempo em sua compreensão cronológica e na anulação da história. Élis afirma que, em meio a todas essas alterações presentes na obra godoyana, “o tempo, pois, talvez seja o traço mais marcante da obra em estudo” (ÉLIS, 1970, p. 2). Dentre todas as abordagens trazidas pelo autor, podemos destacar a referência ao simbolismo, por meio das figuras das lesmas e dos pássaros, sobre os quais discutiremos mais a frente, no capítulo de análise. Bernardo Élis finaliza: “Nossos louvores a Heleno Godoy, pela obra de arte que nos deu e pelos problemas que suscitou” (ÉLIS, 1970, p. 2).

No artigo “Sair ou não sair: a linha tênue entre ficar no armário e a liberdade”, a pesquisadora Ionice Barbosa de Campos faz uma discussão acerca da representação do homossexual na literatura brasileira contemporânea, mais especificamente, na literatura produzida em Goiás. Para tanto, a autora discute, a partir de uma leitura dos personagens centrais de *As Lesmas*, o papel do homossexual na obra literária em questão, visando identificar quem é esse sujeito, de onde ele fala e qual lugar assume, tanto no interior da história quanto na sociedade patriarcal e heteronormativa.

Por sua vez, Kellen Millene Camargos Resende escreveu dois artigos sobre o romance. Em “Os símbolos e os címbalos que ressoam em *As lesmas*”, realiza uma abordagem sobre a elaboração formal e conteudística, e a simbologia de alguns elementos que, segundo a autora (2003), funcionam não apenas como ornamentos, mas como intratextos, os quais podem ser lidos como micronarrativas que compõem a obra e que representam, de forma poética, a macronarrativa. Já em “Uma leitura pós-moderna de *As lesmas*”, Resende (2003) analisa o livro na perspectiva de elementos estéticos contemporâneos da arte pós-moderna, além de realizar uma leitura intertextual com a obra literária *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe.

Também o pesquisador Milton Cabral Viana, no texto “Visão crítica”³⁴, publicado em 05 de abril de 1970, no jornal *Folha de Goyaz* (Goiânia), propõe-se a realizar uma análise do romance de Godoy sob dois aspectos: a trama e a cronologia da narração. O texto foi dividido em duas etapas, entretanto, a segunda parte, em que o autor falaria especificamente sobre a narração, nunca foi publicada. Ainda assim, o estudioso se refere à trama do romance, o amor homossexual entre os personagens Lúcio e Mário, como duas forças conflitivas: “Amor bem e Amor mal. Um princípio universal, cristão; outro, contestação moral que limita o primeiro” (VIANA, 1970, p. 5). Segundo o crítico, a dualidade de significado do amor é desencadeada não somente pelos fatores sociais, mas, sobretudo, numa relação de conflito interior dos personagens, assim como acontece em *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, em que: “o conflito da obra não é, portanto, um conflito homossexual, simplesmente, mas uma embolia vivencial, filosófica” (VIANA, 1970, p. 5).

A professora e pesquisadora Maria Raimunda Gomes, em “O tempo do discurso e da história em *As lesmas*, de Heleno Godoy” (2007), e em “A estrutura temporal de *As lesmas*” (2008), estuda o texto de Godoy sob a ocorrência de procedimentos relativos ao tempo do discurso, da história e do psicológico ou existencial, além de analisar os aspectos que o acedem ao romance da modernidade. Também no artigo “O ser, o tempo e o nada – características do niilismo em *As lesmas*” (2008), Fabiana Coelho de Moraes, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Raimunda Gomes, procura identificar o alcance da filosofia existencialista, em chave comparativa com *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, bem como a presença de traços niilistas e sua interligação com a temporalidade no romance.

José Godoy Garcia, um dos poetas mais expressivos do modernismo em Goiás, em uma entrevista ao *Jornal Opção*, publicada originalmente em junho de 1998, reconhece a importância da obra de Heleno Godoy. Abaixo, reproduzimos um trecho da entrevista:

José Maria e Silva - O senhor me parece que é um dos primeiros a reconhecer a importância da obra de Heleno Godoy como ficcionista. O senhor considera a obra dele a melhor produzida pelo Grupo de Escritores Novos (GEN)?

³⁴ Esse ensaio faz parte do projeto que Milton Cabral Viana, em parceria com Luís Araújo, pretendia realizar: “Visão crítica do romance goiano”, cujo objetivo era estabelecer as coordenadas do gênero romanesco em Goiás, selecionando, para isso, os dez romances mais emblemáticos para se compreender. Entretanto, a segunda parte nunca fora publicada. Milton Cabral Viana cursou letras na Universidade Federal de Goiás (UFG) e, mais tarde, concluiu mestrado em língua italiana na Università Italiana Per Stranieri. Sob orientação do semiólogo e filósofo francês Roland Barthes, recebeu o título de doutor na Universidade Paris 3. Em Brasília, deu aulas na Faculdade de Comunicação e no Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Foi um dos fundadores do curso de comunicação social da Universidade Católica de Brasília. Faleceu em 2010, aos 75 anos.

José Godoy Garcia - Sem dúvida. É a única que vai sobrar. [...] Eu já estava em Brasília, quando o GEN começou. Mas fui convidado para fazer uma conferência para eles, sobre conteúdo e forma. Então, perguntei a eles por que se reuniam. Foi uma pergunta à qual eu dei muita importância. Perguntei a eles: “Vocês se reúnem para discutir literatura?”. Isso é um negócio primário, mas é muito gostoso. O Miguel Jorge me respondeu: “Não sabemos, não”. Mas eu dizia a eles que se eles tinham um objetivo precisavam entrar no conflito, ser contra alguém, ter consciência. Acho que quase todo mundo do GEN desapareceu como escritor. Para mim, o melhor de todos eles é o Heleno Godoy (GARCIA, 1998, s/p).

A ensaísta e crítica literária Nelly Novaes Coelho, no livro *Escritores brasileiros do século XX: um testamento crítico* (2013), reúne ensaios sobre oitenta e um escritores brasileiros contemporâneos em produção, que a autora estudou durante mais de quarenta anos de pesquisa, “autores e livros que a Sorte ou o Acaso puseram em meu caminho e que estão aí adiante à sua espera” (COELHO, 2013, p. 12). Dentre os autores mencionados e estudados está Heleno Godoy. No capítulo intitulado “Revisitando As lesmas”, Novaes Coelho aponta que o eixo problemático, em torno do qual gira o drama do personagem central de *As lesmas*, está relacionado ao não reconhecimento da própria identidade do ser. Além da menção ao *Nouveau Roman*, experimentação formal que se faz presente na obra, “longe de se reduzir a um mero ‘exercício de estilo’” (COELHO, 2013, p. 331), a estudiosa cita uma das questões centrais que o livro aborda: a homossexualidade. A autora acrescenta:

Revisitado hoje (2012), há distância de quase quarenta anos de sua escrita, esse romance confirma-se entre as primeiras manifestações, entre nós, do experimentalismo formal então em processo de invenção do Novo Romance. A nova e labiríntica concepção da realidade engendrava uma nova forma de romance. Ao mundo definitivamente fragmentado, dos anos pós tudo (e que se prolonga neste limiar do século XXI) – mundo definitivamente amputado de sua antiga lógica –, vai corresponder à invenção de novas e insólitas formas narrativas, cujo fator comum é a *fragmentação*, a ausência de uma lógica ordenadora. Sintonizado com essa nova visão de mundo, heleno Godoy faz de *As lesmas* um campo de experimentação formal (COELHO, 2013, p. 331, grifo da autora).

A partir desta revisão sobre a recepção da obra de Heleno Godoy, vê-se que, apesar de haver vários escritos nesse sentido, com uma boa recepção crítica, ainda há muito o que se analisar a respeito de sua produção, tanto em prosa quanto em verso, por isso a realização deste estudo, que contribui para a fortuna crítica sobre o autor e sua obra. Portanto, fez-se necessário, neste momento da tese, elencarmos o que há de crítica e teoria em torno do autor estudado. A nossa pesquisa, como pôde ser visto anteriormente, é a primeira tese sobre o

romance, mostrando como é construída essa narrativa pós-moderna em Goiás, escrita numa época de repressão e de tematizar a própria ditadura, e que expõe as mazelas sociais e religiosas. Um dos aspectos que marca a pós-modernidade do romance em apreciação, além da ditadura militar, é o tema da homossexualidade, que perpassa todo o enredo e conduz o fio narrativo, sendo de suma importância para identificarmos essa obra como inaugural e revolucionária no cenário da literatura brasileira, tendo em vista que, talvez, seja o primeiro romance em Goiás, até a década de 1960, a trazer essa abordagem desafiadora para o contexto em questão. Possivelmente, até mesmo em nível nacional, pode ser um dos poucos nesse sentido.

CAPÍTULO 2

AS LESMAS – UM ESTUDO DA NARRATIVA FICCIONAL PÓS- MODERNA DE HELENO GODOY

*O vaso partido*³⁵

*O vaso azul destas verbenas,
Partiu-o um leque que o tocou:
Golpe sutil, roçou-o apenas
Pois nem um ruído revelou.*

*Mas a fenda persistente,
Mordendo-o sempre sem sinal,
Fez, firme e imperceptivelmente,
A volta toda do cristal.*

*A água fugiu calada e fria,
A seiva toda se esgotou;
Ninguém de nada desconfia,
Não toquem, não, que se quebrou.*

*Assim, a mão de alguém, roçando
Num coração, enche-o de dor,
E ele se vai, calmo, quebrando,
E morre a flor do seu amor;*

*Embora intacto ao olhar do
mundo,
Sente, na sua solidão,
Crescer seu mal, fino e profundo,
Já se quebrou: não toquem, não.*

*Sully Prudhomme - Stances
et Poèmes*

Neste segundo capítulo, apresentaremos o contexto de produção do romance *As lesmas*. Mostraremos também como a categoria temporal, espacial e narrativa são fragmentadas, refletindo o próprio período político nacional, o descentramento do sujeito

³⁵ Este poema de abertura do capítulo dois, é uma referência intertextual citada pelo personagem Lúcio, em seu diário, no dia 17 de fevereiro (1964). O poema “Vaso partido” é uma tradução realizada por Guilherme de Almeida. In: *Obras Primas da Poesia Universal*, Introdução, seleção e notas bibliográficas de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1957. O poema original, “Le vase brisé”, foi publicado pela primeira vez no livro *Stances et Poèmes*, em 1865.

moderno e a crise existencial pela qual ele passa. Em outras palavras, buscaremos identificar como a narrativa se estrutura, enquanto um romance, visto também que, outros gêneros integram a sua construção. Em seguida, veremos como a escrita do diário íntimo do personagem central, configura como um exílio em si mesmo e uma escritura de revelação do eu. E por último, procuraremos entender como o cenário político se apresenta na elaboração do enredo, não apenas tematicamente, em que é possível observar fatos históricos, personagens, ambientes, datas e até mesmo nomes próprios que remetem ao período, mas como interfere na construção, haja vista que é uma narrativa pós-1964, e mais do que representar a crise política e o caos social instalados pela ditadura militar, chama atenção para o esfacelamento da sociedade e do indivíduo. Ao analisar todos esses aspectos na obra, pontuaremos como esses elementos conectam-se à estética pós-modernista.

2.1. *As lesmas* – A construção de uma narrativa fragmentada

Anatol Rosenfeld, ao discutir as significativas transformações sofridas pelo gênero romanesco na modernidade, na passagem do século XIX para o XX, em *Reflexões sobre o romance moderno* (1976), afirma que com o fenômeno da “desrealização”, a obra de arte deixou de ser “mimética”, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível, exigindo a proposta de uma nova estética:

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo, passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1976, p. 80).

Dessa forma, o estudioso propõe uma analogia entre a pintura e o romance, assinalando que as alterações profundas, verificadas nas artes plásticas, de um ou outro modo, manifestam-se no romance, não sendo mais possível observar claramente a ordem

cronológica dos fatos, já que a continuidade temporal, assim como o espaço, ou a ilusão de espaço, foram abolidas. A partir dessas características Rosenfeld elege Proust, Joyce, Gide e Faulkner como precursores do romance moderno.

Também Antonio Candido (1987), ao tratar da “Nova Narrativa”, começa por traçar um rápido percurso histórico para que melhor compreendamos este movimento na literatura latino-americana do final do século XIX e início do século XX, abordando quais características dão um caráter comum à narrativa e que podem ser observadas de vários ângulos. Interessa-nos aqui, a literatura narrativa produzida a partir dos anos de 1960 e 1970 que, segundo o crítico, seguiu uma linha “experimental” e “renovadora” refletindo uma nova postura estética e “amargura política”, de verdadeira legitimação da pluralidade resultando em textos indefiníveis.

Mas o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política [...] Se a respeito dos escritores dos anos 50 falei na dificuldade em optar, no fim da apreciação "disjuntiva", com relação aos que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira, legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50 [...] (CANDIDO, 1987, p. 209).

Como nota Candido, a pluralidade é a palavra-chave das narrativas construídas a partir dos anos de 1960. O experimentalismo rompe os limites do que seja conto e romance e estes se desdobram para a incorporação de técnicas e linguagens não imaginadas dentro de suas fronteiras, resultando em textos não definidos.

As lesmas é considerado um livro de vanguarda dos anos sessenta, não somente por sua linguagem trabalhada de maneira expressiva e inovadora, mas pela forma como é desenvolvido o fator tempo. Essa narrativa apresenta duas espécies de temporalidade que se entrecruzam: a temática, que se dá pelo contexto histórico social da instauração do regime

ditatorial militar no Brasil, a partir de 1964; e a forma como o livro se estrutura, determinada pelo aspecto de escrita do livro.

A obra de Heleno Godoy auxilia, portanto, na construção de uma memória coletiva sobre um momento singular da história brasileira. Por isso, é importante refletir sobre como o contexto histórico coercitivo da ditadura militar influenciou a produção do romance *As lesmas* e observar como essas marcas são manifestadas no seu conteúdo e na sua forma estética. Tão relevante quanto apontar a temática apresentada no romance, é importante ressaltar a qualidade estética: diversidade de estratégias narrativas, sobretudo com os narradores (vozes), a fragmentação do tempo, a narrativa não linear. Ressaltamos não porque esses recursos sejam novos, mas porque se fazem mais presentes nesse período de vanguardas brasileiras, de experimentação do romance, sobretudo do *Nouveau Roman*³⁶, umas das correntes do pós-modernismo, que teve grande interferência no romance godoyano.

O *Nouveau Roman* ou o “novo romance” foi um movimento que teve início na França, nos anos 1950, cujo principal teórico foi o escritor e crítico Alain Robbe-Grillet. Ao questionar a narrativa tradicional, esse movimento caracterizou um tipo de escrita que buscava o experimentalismo através de estilos diversos. Conforme Robbe-Grillet,

Cada romancista, cada romance deve inventar sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir essa reflexão contínua. Só o livro cria suas próprias regras. Na verdade, o movimento do estilo deverá fazer com que freqüentemente (sic) essas regras sejam postas em perigo em cheque talvez e deverá mesmo explodi-las. Longe de respeitar formas imóveis, cada novo (sic) livro tende a constituir suas leis de funcionamento ao mesmo tempo em que produz a destruição delas mesmas. Uma vez acabada a obra, a reflexão crítica do escritor lhe servirá ainda para manter suas distâncias em relação a ela, logo alimentando novas pesquisas, um novo(sic) ponto de partida (ROBBE-GRILLET, 1969, p.10).

³⁶ Termo adotado para um conjunto de romances franceses publicados no pós guerra (depois de 1945) da autoria de Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Simon. O termo é sobretudo da responsabilidade dos jornalistas, que tiveram que encontrar uma designação acessível respeitante à renovação romanesca ocorrida no panorama da literatura francesa da década de 50. Mas, de fato, não existem afinidades claras entre as várias produções literárias; o que existiu foi uma confluência dessas produções numa editora, *Éditions de Minuit* e uma vontade de renovar o romance, rejeitando a maioria das suas características tradicionais. Por vezes, estes romances lembram o anti romance(sic) e têm como antecessores Kafka, Louis Ferdinand Céline, William Faulkner, Samuel Beckett e Albert Camus. Apesar do nome mais notório do agrupamento arbitrário de romancistas ser o de Alain Robbe Grillet, muitos consideram que um dos primeiros passos para o estabelecimento do “novo romance” foi dado com a publicação de *Tropismes* (1938) de Nathalie Sarraute. (CABRAL, Eunice. *Nouveau Roman*. In: E-Dicionário de termos literários. Dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/nouveau-roman/>. Acesso em: 31/05/2021.

Embora, não tenhamos a intenção de discutir profundamente sobre a teorização do “novo romance”, o que podemos inferir é que não havia procedimentos estilísticos pré-estabelecidos para o gênero, pelo contrário, justamente as propostas experimentais é que uniam os autores. Nesse sentido, vemos que Godoy, utiliza-se de várias técnicas romanescas para criar a sua própria. Há uma constante mudança temporal, em que episódios do passado e presente são colocados simultaneamente, como ocorre nas técnicas cinematográficas.

Como nos afirma o próprio autor de *As lesmas*, em nota explicativa para a segunda edição do livro, reeditado em 2002, o romance foi escrito entre 1965 e 1968, mas só foi entregue para a publicação em 1969, tendo sofrido censura pelo editor, conforme mostra o trecho a seguir:

Corria o ano de 1969 e os tempos não eram fáceis. O editor justificou-se, dizendo ter sido alertado sobre as dificuldades que o livro poderia lhe trazer, tendo em vista o autor do prefácio, Bernardo Élis, e as passagens, ao longo do romance, contra a ditadura militar, já que a edição era patrocinada e financiada pelo então Departamento Estadual de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás (GODOY, 2002, p. 08).

Inicialmente foi realizado o corte do prefácio de Bernardo Élis³⁷ e, depois de alguns parágrafos, com a justificativa de que teria sido alertado para as dificuldades que o livro poderia trazer, tendo em vista, o autor do prefácio, que mais tarde, acabou concordando com a retirada do texto: “[Bernardo Élis] também aprovou seu corte, levando em conta,

³⁷ Bernardo Élis, se filiou ao Partido Comunista do Brasil em 1944, mesmo ano em que iniciou sua carreira literária, com a publicação do livro de contos *Ermos e Gerais*. A partir de 1956, Bernardo Élis se afastou da militância partidária, não havendo evidências, fatos que comprovem que ele tenha se desfilado oficialmente do PCB (Partido Comunista Brasileiro). O motivo apontado pelo autor, em algumas entrevistas, foi a necessidade de se dedicar aos empregos e à família. Desse período em diante, Élis se tornaria um militante periférico: conservaria os ideais, as redes de sociabilidade, acompanharia as orientações e publicações do Partido, mas de forma marginal, sem estar, de fato, integrado àquela organização. Mas como ser *comunista* era um estigma que se carregava para sempre, anos mais tarde, após o golpe civil-militar de 1964, foram de intensa perseguição ao escritor, que se viu forçado a um autoexílio no Rio de Janeiro, onde permaneceria até a Anistia, em 1979. Foi demitido do cargo de instrutor de Ensino Superior, nível 19, da Universidade Federal de Goiás; aposentado no cargo de Professor de Ensino Industrial Técnico, nível 17, da Escola Técnica de Goiânia; seu livro de contos *Caminhos e Descaminhos*, que estava sendo editado pela tipografia do Estado de Goiás, teve sua impressão suspensa e foi submetido a diversas comissões de censura; e sua obra, como um todo, foi classificada como “deletéria dos bons costumes e perniciososa”. (BRAGA, Pauliane de Carvalho. Notas contra o esquecimento – Uma biografia política de Bernardo Élis. In.: *Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais*. 2020, p.03 – Seção Especial Bernardo Élis) Portanto, tendo em vista todas as considerações mencionadas, dentre outros fatores, ter um prefácio assinado pelo autor, poderia oferecer “perigo” para a editora que preferiu excluir o texto da publicação.

confessou-me ele, as ponderações que sobre o livro lhe fizera Fritz Teixeira Salles³⁸ (GODOY, 2002, p.08). Em seguida, foram retiradas as passagens, ao longo do romance, que evidenciavam acontecimentos históricos relacionados ao Golpe de 1964. Entretanto, segundo Heleno Godoy, para ter o livro publicado aceitou os cortes, mesmo porque, já havia tirado do livro muitas coisas que pensara escrever e tivera medo.

Para ter o livro publicado, aceitei os cortes, mesmo porque, se muita coisa já havia ficado fora do livro, coisas que pensara escrever e tivera medo, aqueles poucos cortes feitos não alterariam substancialmente o todo. Hoje, penso o contrário, mas os tempos são outros (GODOY, 2002, p. 08).

A segunda edição de *As lesmas* restaura o texto original corrigido e ampliado, e para dar uma dimensão mais atual, conforme Godoy, foi acrescentado um capítulo inteiro, o penúltimo da quarta parte do livro, capítulo esse que faz uma prolepse do futuro das personagens. Nas outras partes, foram restaurados os fragmentos, anteriormente censurados realizadas as correções necessárias e acrescentados alguns dias no diário de Lúcio, o personagem central da narrativa. Nas palavras do autor: “Esta segunda edição restaura o texto original, corrigindo-o (a primeira é repleta de erros) e ampliando-o naquilo que, tenho consciência hoje, não tinha suficiente maturidade política para abordar e analisar (talvez nem tivesse coragem mesmo)” (GODOY, 2002, p. 08). Lembrando que Heleno Godoy quando começou a escrever o livro, tinha apenas 19 anos, um jovem que iniciava sua carreira como escritor. A reedição se faz aos 56 anos, numa fase de maturidade cronológica e artística.

Na esteira de Chamie (1974), podemos reiterar que cada capítulo de *As lesmas*, ou para usar as palavras do crítico, cada “bloco”, assume a condição de minimodelo e de microestrutura de toda a obra. Há uma aparente autonomia e independência de cada capítulo ou bloco, os quais voltam-se sobre si mesmos, se completam e se desdobram. Assim, “cada bloco conta com sua inteireza significativa e significada repetindo-se no outro, no cumprimento de um processo análogo de rupturas e interligamentos” (CHAMIE, 1974, p.

³⁸ Manoel Frederico Teixeira de Salles (Fritz), não só era um bravo, na definição de Carlos Drummond de Andrade, como também um múltiplo. Nascido em Santa Luzia, em 06 de março de 1915, reuniu em si as atividades de poeta, ensaísta, professor, crítico e historiador. É de sua autoria o pioneiro e destacado trabalho sobre as irmandades religiosas mineiras: *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*, publicado pela primeira vez em 1963. Fritz esteve sob o comando do arquiteto Sylvio de Vasconcellos no 3º Distrito responsável pelos serviços do DPHAN em Minas Gerais, durante a chamada fase heroica do IPHAN, como perito em belas artes e de conservador. Sua carreira trilhou ainda pela poesia e literatura. Foi um dos fundadores da Universidade de Brasília. Fritz faleceu em Belo Horizonte, em 14 de abril de 1981. (REVISTA MUSEU, SEC – MG, 2016, s/p) Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/component/content/article.html?id=827:21-07-2016-evento-academico-destaca-trabalhos-sobre-as-irmandades-mineiras-na-cidade-de-mariana>. Acesso em 04/04/2021.

172). Sob esse aspecto o leitor caminha em duas direções: uma que vai constatando que a sucessão linear do texto é enganosa e ilusória, por suas constantes suspensões e retomadas de andamento; outra que vai identificando e situando as coordenadas do assunto e do enredo à medida em que por ordem sucessiva, aparecem e se fixam as personagens (CHAMIE, 1974, p.173).

Como vimos, foi o romance moderno que rompeu em vários aspectos com a estrutura das narrativas tradicionais, sobretudo no que diz respeito aos aspectos temporais, com a narrativa linear de começo, meio e fim, com a ordem lógica e progressiva dos fatos, com o tempo cronológico. A fragmentação da narrativa, no modernismo, tentou traduzir os tempos modernos, porém, no pós-modernismo, essa fragmentação foi elevada ao máximo:

Um aspecto formal aproveitado do modernismo, que se intensifica no pós-modernismo é a fragmentação textual. Essa intensificação ocorre porque o mundo em que vive o escritor pós-moderno está cada vez mais contaminado pelo excesso de informações, que são partes de um mundo globalizado, simulacros, uma visão parcial e simulada de um todo. O escritor pós-moderno capta esse excesso de informações simuladas e o traduz em textos que só são possíveis de serem interpretados como um conjunto de fragmentos, diante da impossibilidade de se representar o todo e de se representar o real (SYLVESTRE, 2003 p. 51).

Como afirma Sylvestre (2003, p. 44), vimos que, no pós-modernismo, a fragmentação é expandida devido à desintegração cada vez maior do mundo, “bombardeado por *versões* de uma possível realidade, de um simulacro, já que a quantidade de informações que povoam o mundo impedem que se possa ter uma visão do todo, da realidade”.

Assim sendo, se a pós-modernidade se apresenta sob o signo da fragmentação, da multiplicidade, o escritor pós-moderno vai imprimir na narrativa aspectos ligados a esses elementos e, são estes mesmos elementos que buscaremos apontar na análise do romance godoyano.

Como sabemos, é muito vasta a teorização acerca do conceito de pós-modernidade. Não é o caso, para este estudo, traçar mais um panorama das discussões da crítica literária ou dos estudos culturais sobre o tema. Nesse sentido, tomaremos para esse estudo, as mudanças ocorridas na filosofia, nas ciências, nas artes, na arquitetura e na literatura, a partir dos anos 1950, denominada de Pós-modernismo.

Como enfatiza Marcelino (2019), o termo pós-modernismo é concebido não apenas como uma teoria epistemológica ou uma nova estética, mas como um fenômeno social, ou

melhor, como uma revolução cultural concomitante à uma reconfiguração do modo de produção capitalista, compreensão que o permitiu o mapeamento de uma série de traços característicos de nossa época. As características apresentadas como constituintes do pós-modernismo não podem ser atribuídas exclusivamente a esse período, haja vista que, em momentos anteriores já eram utilizadas, porém agora, são usadas de maneira mais profícua. Como também explica Miranda(1996), a partir das considerações de Lyotard, em torno do conceito de pós-modernidade ao indagar a utilização do prefixo “pós”:

[...] digamos que o prefixo pós não indica aqui uma simples contraposição ao que ficou para trás, não supõe a idéia(sic) de uma progressão linear do tempo e da história, mas antes se articula com a noção, tomada de empréstimo a Freud, de *posteridade*, pela qual sabemos que traços mnésicos são ulteriormente remodelados em função de novas experiências que conferem a eles outros tipos de significação. Nesse sentido, o pós-moderno é, segundo Lyotard, um trabalho de *perlaboração* da modernidade, um ato de convalescença das enfermidades do moderno [...] (MIRANDA, 1996, p. 15 – grifo do autor).

Nesse sentido, o pós-moderno só teria sentido, portanto, enquanto reescrita da modernidade, levada a efeito a partir de um ato de escuta do passado, e não apenas uma simples indicação ao que ficou para trás ou a suposição da ideia de uma progressão linear do tempo e da história.

Linda Hutcheon (1991), assegura que o pós-modernismo é realmente um fenômeno contraditório e que a sua relação com o modernismo não pode ser ignorada:

O modernismo paira sobre o pós-modernismo, e não se devem ignorar suas inter-relações. De fato, parece haver duas principais escolas de pensamento a respeito da natureza da interação dos dois empreendimentos: a primeira considera o pós-modernismo como uma total ruptura em relação ao modernismo, e a linguagem dessa escola é a retórica radical da ruptura; a segunda considera o pós-modernismo como uma extensão e uma intensificação de certas características do modernismo (HUTCHEON, 1991, p. 75).

Dessa forma, neste trabalho, partimos da hipótese de que o pós-modernismo, em literatura, resulta da exacerbação de procedimentos e visões de mundo inaugurados no contexto das vanguardas do século 20. Enquanto estética artística, entendemos aqui, o pós-modernismo não como uma ruptura do modernismo, mas como uma continuidade. Em outras palavras, o pós-modernismo trabalha com vários dos pressupostos do modernismo e, se há uma crítica, não necessariamente leva a uma rejeição desses modelos, que são trabalhados

de uma outra forma, levando em consideração os questionamentos gerados pelas condições pós-modernas de cultura contemporânea.

Como afirma Sylvestre (2003), a palavra pós-modernismo foi concebida pelo historiador Joseph Arnold Toynbee:

O historiador estuda diversas civilizações e propõe a decadência, a última fase dos Tempos Modernos e da história do Ocidente, e o declínio Europeu que começou nas últimas décadas do século XIX e que se confirmou nas duas guerras mundiais. Para ele, a civilização ocidental, herdeira do mundo antigo, Grécia, estaria nos últimos estágios. Toynbee divide a história ocidental em três períodos: o moderno, que inicia na Renascença e vai até o moderno tardio; o moderno tardio, que compreende a virada do século XVII para o século XVIII até o século XIX, e o pós-moderno, correspondente às duas últimas décadas do século XIX até o século XX. (SYLVESTRE, 2003, p. 07)

O pós-modernismo nasceu na era da tecnologia, com o “capitalismo tardio” e no espírito da terceira revolução industrial, que facilitou a disseminação da informação e a tornou mais acessível a um maior número de pessoas, estando muito ligado ao processo de globalização.

Jean-François Lyotard (2009) defende que existe uma “condição pós-moderna” que decretou o fim das narrativas mestras e totalizantes. Nesse aspecto, a literatura, dentro do contexto da arte em geral, estaria vivenciando, na contemporaneidade, uma estética marcada pela fragmentação, intertextualidade e pastiche. Ainda segundo Sylvestre (2003, p. 09), o processo de globalização, embora permita uma “aproximação” de comunidades, produz a fragmentação dos códigos culturais, a multiplicidade de estilos, a ênfase no efêmero, na pluralidade cultural e nesse sentido:

A globalização ajudou a construir o que se convencionou denominar sociedade e cultura pós-modernas, concebendo-lhes um caráter de estilos múltiplos, plurais. Na literatura, por exemplo, tem-se o uso intenso da intertextualidade, do pastiche, dos elementos ligados à cultura de massa misturados aos da alta cultura (SYLVESTRE, 2003, p. 09).

Assim, ao contrário dos modernistas que buscavam uma obra de arte “original”, os pós-modernos optam pelo uso dos recursos intertextuais como a paródia e o pastiche.

É a partir das décadas de 1940 e 1950 que o termo pós-moderno surge e passa a assinalar a produção artística do momento que deixou de fazer parte apenas da estética modernista, e novos valores artísticos emergiram, motivados pelas transformações que ocorreram nos campos econômico, político e tecnológico após a Segunda Guerra Mundial.

É necessário enfatizar que no pós-modernismo não há uma total ruptura com os padrões modernistas e sim, muitas das vezes, uma certa continuidade, uma releitura de características do modernismo. Assim, analisaremos quais são as características presentes no romance, além da fragmentação e da descontinuidade narrativa, que o faz percebê-lo como uma obra pós-moderna.

O livro se divide em quatro capítulos, cujos títulos são formados por quatro substantivos, são eles: “Os dias”; “Correspondência”; “As horas” e “As lesmas”. Três, dos quatro capítulos, são acompanhados de artigos definidos, o que nos leva a perceber que não são quaisquer dias, horas ou lesmas, são acontecimentos e episódios demarcados dentro de uma gama de possibilidades. Que dias são esses? Qual a importância para o enredo? Que horas são essas? O que elas pressupõem dentro da narrativa? Quais lesmas? O que elas representam na obra, já que dão título ao livro? São questões que já incitam o leitor para uma possível compreensão.

Albertina Vicentini, ainda na apresentação do livro, faz um resumo de forma a constituir o enredo da obra. Nas quatro partes em que se desloca a narrativa, na qual temos um intervalo de seis anos, para que o leitor tenha uma visão completa, ele precisa inferir todos os acontecimentos narrados, ainda que estejam em ordem aleatória, mas não desconexa. Os fatos podem ser organizados da seguinte forma: o abuso de Pe. Antônio a Lúcio; a apresentação de Lúcio a Mário por Sônia (ex-namorada de Lúcio); a amizade entre os dois; o amor homossexual sentido mas não realizado; a recusa de Lúcio; a partida de Mário; a angústia de Lúcio; as trocas de cartas (três delas); o suicídio de Lúcio aos quase dezenove anos; o conhecimento dos fatos por Mário através de Rubens (irmão de Lúcio); a visita de Mário ao túmulo de Lúcio (VICENTINI, 2002, s/p).

A sucessão do enredo não é linear, mas aos poucos, entre interrupções e retomadas, vai se formando a narrativa, em que se torna possível identificar as personagens e os acontecimentos que os interligam na história central. A complexa temporalidade não é reconhecida só em termos de temática, mas incorporada à estrutura interna da obra. Somente ao final do romance é que dispomos de uma visão conjunta da sequência e do desenvolvimento da narrativa. Como nota o crítico Carlos Fernando Magalhães, em *Um modo de ver*, na obra de Godoy “não há começo-meio-fim: o estar ou o mostrar são contínuos. O projeto está na própria matéria do tempo” (MAGALHÃES, 2002, p. 272). Há um jogo temporal em que se enfatiza a fragmentação da narrativa, os cortes, os avanços no tempo.

Na primeira parte de *As lesmas* há alteração da ordem cronológica dos acontecimentos, Godoy apresenta como cena de abertura um episódio posterior, na ordem da sequência do romance, revelando-nos uma *anacronia*. Dessa maneira, o romance tem início *in media res*, procedimento exemplar dentro da tradição clássica. Os primeiros parágrafos nos apresentam os últimos minutos de vida do personagem Lúcio, numa manhã de doze de junho de 1964, na capela do colégio católico onde estudava, após ter atirado em si mesmo, perdido em alucinações e pensamentos, sem conseguir apreender o significado das coisas. Nesse primeiro momento, há uma discordância entre o tempo da história e o do discurso, devido a antecipação da morte de Lúcio sem que ainda saibamos os motivos que o levou a cometer o suicídio.

O texto começa sem adentramento de parágrafo, com letra minúscula, dando a entender que é a continuidade de uma cena “a manhã de 12 de junho de 1964”. Em seguida, nos é apresentado o cenário, “a igreja e seus vitrais coloridos”, e todos os detalhes da ambientação, por um narrador (Lúcio) ora em terceira pessoa, ora em primeira pessoa que narra de forma desconexa os últimos momentos de sua vida após cometer um suicídio:

a manhã de 12 de junho de 1964. A igreja e seis vitrais coloridos [...] os vidros pequenos, recortados, colados uns aos outros por um fio de chumbo o que se podia notar pela coloração prateada que, por vezes, os filamentos adquiriam **fazendo-o pensar** em prata ou na grande bandeja de prata de sua mãe, sempre exposta na sala de visitas da casa, e os filamentos eram da mesma cor, **isso eu noto** [...] os olhos ainda abertos, ainda podendo ver, e **eu vejo** os vitrais, as cores, os filamentos de chumbo? prata? (o mesmo brilho, hein? em? ah! sim, pode ser tinta, pátina? de prata então chumbo), **eu posso ver** as referidas cenas, apenas não as sinto [...] (GODOY, 2002, p. 15, grifo nosso).

Embora, percebamos a voz de um narrador em terceira pessoa do singular, podemos inferir que é a própria voz de Lúcio que predomina, numa espécie de monólogo interior. Vale ressaltar que, segundo Reis e Lopes (1988), essa é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de um personagem, abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial do personagem, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das ações. Também, como afirma Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa*: “o monólogo interior sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou ideias associadas” (NUNES, 1988. p. 64). Ao lermos a primeira parte do romance, percebemos essa sintonia da palavra com o pensamento

que nos aproxima do drama de Lúcio, além da preponderância do tempo interior sobre o cronológico.

Logo, a narrativa é interrompida por um discurso direto, uma outra voz que pronuncia “- MERDA!” (em outro momento, temos o conhecimento que se trata do padre que o encontra já quase morto caído no chão, o mesmo padre que tem uma importância significativa na vida do personagem, mas que só saberemos no decorrer do enredo). Notamos ao final da leitura dessa primeira parte do texto que ele, na verdade, forma um único parágrafo, uma espécie de fluxo de pensamentos, entrecortado por uma outra voz que profere a palavra “merda”.

[...] e sente a mão que o toca no ventre, a mesma que tocou seu ombro, ao lado do campo, durante o jogo de futebol

- MERDA!

agora tentando reanimar-me, fazer voltar a vida ao corpo inerte, tombado sobre o mármore frio da igreja, em frente ao altar. Lúcio: 19 anos e o revólver na mão, o filete de sangue escorrendo do ventre, o suicídio. Era n (GODOY, 2002, p. 16).

Observemos que a última frase, nesse trecho do capítulo, “Era n”, se liga a frase inicial “a manhã de 12 de junho de 1964”, formando “Era n’a manhã de 12 de junho de 1964”, evidenciando um movimento cíclico da narrativa, recurso este que será utilizado em outros momentos, como veremos adiante, não somente de forma estrutural, mas também, na temática como, por exemplo, no suicídio, aparentemente desarticulado no primeiro capítulo, ressoa em todo o romance (início, meio e fim), simbolizando um eterno retorno, como o castigo de Sísifo; além da imagem dos pássaros que voam em círculo, presente em várias situações durante o enredo.

Notamos que desde o início do texto a datação nos adianta dois fatos: o dia em que se comemora, no Brasil, o dia dos namorados (que em outro momento do enredo descobre-se o significado e a suposta importância que a data/comemoração tem na vida do personagem) e o ano em que marca o início do golpe militar no país (fato histórico que permeia toda a narrativa).

Nas páginas seguintes, logo após o relato do suicídio de Lúcio, dá-se continuidade a narrativa com data e horário, correspondente a dois anos e quatro meses após o suicídio de Lúcio. Mediante o discurso de uma voz narrativa em terceira pessoa, nos é narrada a visita de um personagem (Mário) ao cemitério, para ver o túmulo de Lúcio. Entretanto, só teremos

acesso a essas informações após algumas páginas. Até então, não sabemos do que se trata, desconhecemos os nomes dos personagens, e mesmo de quem é o túmulo visitado.

11 de outubro de 1966.

14:30 h

Nunca estive tão desperto e atento como agora. Nunca estive com os olhos tão abertos. Ali parado, as mãos nos bolsos, não se importa com a chuva que cai. Está de pé, sólido e firme. Cada pingão d'água é uma revelação. Um novo ser que desce de forma irregular, com pressa e sem método. [...] Está ali parado, na chuva, há mais de meia hora. [...] Nada o impede de entrar. No entanto, não quer ir. Não é o medo de enfrentar o imprevisto, é o previsto mesmo: o mármore frio, o nome e a data, sobretudo a data (GODOY, 2002, p. 17, 18,19).

Contudo, além desse episódio do cemitério, único com datação, o que se percebe é que há uma sequência narrativa de tempos diferentes que se fundem, sem nenhuma demarcação que as diferencia, focadas no personagem Mário: o dia em que ele recebe a carta do irmão de Lúcio (Rubens) comunicando sobre o suicídio (19/06/1964), narrado em terceira pessoa: “[...] esquecera a carta que tinha nas mãos e que sabia ser outra e não a que esperava e, mesmo assim, era bom saber que não havia sido esquecido e rasgou um dos lados do envelope e soprou dentro dele para afastar os lados [...]” (GODOY, 2002, p. 20); juntamente às memórias do encontro com uma “prostituta”, no mesmo dia em que recebeu a carta, atordoado com a notícia da morte de seu amigo, narrado em primeira pessoa: “ ‘Como é seu nome?’ perguntou-me ela e eu ‘Mário.’ ‘Quer vir comigo?’ foi a pergunta seguinte ‘Mas eu não tenho dinheiro.’ Disse eu e ela retrucou ‘Não tem importância.’” (GODOY, 2002, p. 23); misturadas às lembranças do dia em que é apresentado ao Lúcio, narrado novamente em terceira pessoa: “Aproximavam-se. Do outro lado, em frente ao portão de ferro escuro e retorcido, o outro. Cabelos espetados, boca reta, olhos longe, ele pensava. [...] O outro à frente era vertical, bem feito de corpo” (GODOY, 2002, p. 18).

Nesta parte do primeiro capítulo, percebemos que embora a narrativa aparente ser uma, há uma sobreposição de temporalidades que fragmentam mais o texto. Assim, ao mesmo tempo em que Mário está sob uma forte chuva, confuso ao decidir se entra ou não no cemitério para visitar o túmulo do amigo, no caso o túmulo do personagem Lúcio (11/10/1966); ele volta no dia em que Mário recebeu a carta com a notícia do suicídio - carta que ainda será apresentada para o leitor no segundo capítulo “Correspondência” - e o encontro com uma prostituta que resulta numa relação sexual indesejada, mas que de certa

forma, lhe proporciona o prazer que nunca tivera com Lúcio: “dava-me conta de que, naquele momento, a voz dela soara igual à outra, eram por demais idênticas. Era se como ele, eu pensava, como se ele estivesse ali na cama comigo, concretizados, então, aqueles meus desejos.” (GODOY, 2002, p. 27).

Desse modo, vimos que o enredo de *As lesmas* não é linear ou contínuo, pois não segue uma sequência lógica de causalidade, vozes e tempos narrativos diferentes se alternam e se entrecruzam sem aviso prévio, como se fossem uma “única” narrativa, já que não existe marcação alguma que as separe. Só mesmo na leitura é que o leitor vai reconstruindo, recompondo o enredo e estabelecendo sentido. Isto é, a descontinuidade narrativa da obra pode ser observada pela maneira que o seu enredo é organizado e os acontecimentos são ordenados.

Podemos depreender que o narrador não está distanciado das personagens, quase se funde a elas, faz da voz das diferentes personagens a sua própria. Por meio do discurso indireto livre, “ele submerge na própria corrente psíquica das personagens” (ROSENFELD, 1976, p. 84). Assim, o tempo da narrativa, em determinados episódios, desenvolve-se por meio da consciência das personagens e o tempo da consciência não é cronológico e nem ordenado. A escolha pela descontinuidade narrativa proporciona uma maior variação de perspectivas. A narrativa de *As lesmas* vai se construindo de um capítulo para o outro, as vozes vão se modificando, dessa forma, cada um dos capítulos ou subcapítulos têm o seu ponto de vista, o seu foco alterando a perspectiva. A maneira que o narrador organiza a narrativa e o fato da sua voz se confundir com a das personagens e, das próprias personagens entre si, fazem desaparecer a ordem e a linearidade tradicional do romance.

Dando sequência ao desenvolvimento do enredo, temos o registro de noventa e duas páginas de um diário, que encerra o capítulo um, sem referência a quem é o autor, somente adiante é que saberemos que ele pertence ao personagem Lúcio. Datadas a partir do dia quatorze de fevereiro (14/02) até o dia onze de junho (11/06) também não mencionam o ano. Ao final dos relatos desses cinco meses, encerra-se o primeiro capítulo do livro “Os dias”. Em razão dos acontecimentos históricos verídicos registrados pelo autor do diário como, por exemplo, a queda do governo João Goulart e instalação do regime ditatorial militar (31/03/1964), entre outros que serão apontados e analisados ao longo do capítulo, tomamos ciência de que os cinco meses pertencem ao ano de 1964. Ou seja, pelos fatos históricos ocorridos nesse ano, mencionados nas páginas do diário, percebemos uma cronologia factual em que a história brasileira é recomposta: nomes, datas, fatos reais, a opinião conservadora

da sociedade, a desilusão política e moral, e até mesmo uma avaliação crítica desses acontecimentos. Além disso, entendermos que o diário do personagem funciona como uma espécie de refúgio, ou um exílio em si mesmo. Por isso, nos próximos tópicos 2.2 e 2.3 analisaremos mais pontualmente esses dois aspectos de suma importância para compreendermos a construção identitária do personagem.

O capítulo II “Correspondência”, é composto por duas cartas transcritas na íntegra, já que as outras cartas trocadas entre os personagens só sabemos da existência pelas menções realizadas no diário de Lúcio, ou seja, não temos acesso ao conteúdo.

Antes de partimos para a análise do capítulo, faz-se necessário pontuar que o romance é o gênero que ocupa um lugar central na obra de Bakhtin. A partir da percepção da linguagem e a representação do espaço e do tempo, o filósofo realiza um estudo da natureza do romance e a sua evolução. Ao analisar o pensamento de Bakhtin, devemos refletir, conforme pontua Fiorin (2011) que:

[...] o romance não é um gênero como qualquer outro. Seu aparecimento não está ligado à sociedade burguesa. Na realidade, o romance perpassa, segundo ele, toda a história da literatura ocidental, da Grécia até nossos dias. O romance, tal como o conhecemos hoje, é apenas uma das formas históricas da expressão do gênero (FIORIN, 2011, p. 94).

Para Bakhtin (1988), em *Epos e romance*, o gênero se constitui em forma de expressão inacabada, apresentando um ciclo contínuo do sujeito: assim como o ser humano, o romance também está em constante evolução, daí a dificuldade em estabelecer uma teoria do gênero. O estudioso russo aborda o romance como gênero que está por se constituir, levando-se em conta o processo de desenvolvimento de toda a literatura:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. [...] O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo [...] (BAKHTIN, 1988, p. 400).

Tais tendências evolutivas oferecem um estatuto singular ao romance, fazendo dele um gênero diferente dos demais, “é que ele incorpora todos os outros gêneros, mesclando-os; alterna todos os estilos, entrelaçando-os. Um romance apresenta diálogo de todos os tipos, monólogos interiores, ensaios, narrativas, cartas, fragmentos de diários, poemas líricos

[...] (FIORIN, 2011, p. 117-118). Nesse contexto é que propomos, aqui, o estudo do romance *As lesmas* de Heleno Godoy, um exemplo que ilustra essa incorporação de gêneros no romance, dentre outras características que serão abordadas a seu tempo.

Vimos que o romance é, para Mikhail Bakhtin, um gênero híbrido, que não expressa uma linguagem específica dele, mas a diversidade linguística. Por isso mesmo, de acordo com o filósofo, os mais diversos gêneros podem ser utilizados em sua composição:

O romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas etc.) como extraliterários (retóricos, científico, religioso, narrativa de costumes, etc.). Em princípio, qualquer gênero poder ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance. Os gêneros introduzidos no romance costumam conservar nele a elasticidade de sua construção, sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística (BAKHTIN, 2015, p. 108).

Bakhtin chama a atenção para o fato de que não possuindo uma configuração específica, a autonomia, a fluidez ou a elasticidade são intrínsecas da construção do gênero romanesco, dando a liberdade de inventar novos formatos. Deste modo, tornar reconhecível o gênero que se incorpora é parte do jogo com o leitor e condiciona seus modos de recepção. Conforme observa Bakhtin, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém.

Nesse contexto, o romance também incorpora outros gêneros, como a autobiografia, a carta, o diário pessoal:

Além disso, existe um grupo essencial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanesco, criando variedades peculiares de gênero de romance. São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros. Todos esses gêneros podem não só integrar o romance como sua construção essencial, mas também definir a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance em cartas, etc.) (BAKHTIN, 2015, p. 108-109).

Dessa maneira, diante do exposto, a narrativa godoyana é um exemplo de produção que explora os gêneros intercalados, ou seja, a figuração de um ou mais gêneros literários no corpo de seu artefato literário.

A primeira carta é datada do dia 19 de junho de 1964, uma semana após o suicídio do protagonista, e tem como destinatário o personagem Mário. A carta é um comunicado de Rubens, irmão de Lúcio, sobre a morte do irmão, além de algumas indagações que pudessem ajudar a saber os motivos do suicídio. Vale pontuar que, foi em razão da resposta da carta de Mário, que Lúcio tomou a decisão de pôr fim à própria vida. Mesmo o leitor ainda não tendo acesso à carta, pelos relatos no diário, sabemos que Lúcio ficou muito magoado com o desprezo do amigo em relação às confissões sentimentais que ele faz, conforme se nota no excerto a seguir:

19 de junho de 1964.

Meu caro Mário:

Não te espantes ao receber esta carta, sim, não fiques espantando por ser eu quem responde e não o Lúcio. [...]

Em tua última carta a Lúcio, que chegou dia 17 último, indagas por que meu irmão não respondeu à tua carta do dia 10 de maio. Pois bem, Mário, não sei e nem sequer saberia explicar a razão. Lúcio nada disse, nem achei tua tal carta do dia 10 entre as coisas dele. Não te espantes, já saberás o porquê. [...]

A razão, Mário, é Lúcio e o que aconteceu com ele. Eu disse que tinha uma coisa importante para te dizer, exatamente isso: dia 12 último, na igreja do colégio, Lúcio suicidou-se. Suicidou-se, Mário. E qual a razão? Ainda ia completar dezenove anos, era tão novo. Por que teria feito isso? E por que dentro da igreja do colégio? [...] (GODOY, 2002, p. 109-110).

Até o momento da narrativa, já conhecemos os motivos que levaram Lúcio a tomar essa decisão, pois sabemos que ele vivia um conflito existencial, motivado tanto pela não aceitação da sua homossexualidade, por ele mesmo, pela família e pela educação religiosa que recebia no colégio, quanto pelo próprio contexto histórico e social pelo qual passava o país. Pela voz narrativa de Rubens, temos algumas informações importantes trazidas na carta:

Lúcio como sabes (e muito bem, acredito), é um tanto misterioso. [...] Isso com os daqui de casa, já que com vocês, os amigos, sempre foi brincalhão e alegre, até falador, o oposto do comportamento que mantinha aqui em casa, fechado, quase mudo, de quem pouco fala ou dá explicações. [...] Foi mais ou menos a partir da época que te conhecemos que ele começou a mudar. [...] Tu e ele construíram uma amizade sólida e fechada, da qual fui excluído. [...] Papai está transtornado e é o que mais sofre, crendo que tem alguma culpa. Talvez esteja se punindo pela omissão a que sempre se entregou, quando se tratava, e ainda se trata, da educação dos filhos, a nossa educação. [...] Mamãe não diz nada, nem chora mais [...] (GODOY, 2002, p. 109-110).

Ou seja, através de Rubens, sabemos como era o comportamento de Lúcio no âmbito familiar, reforçando o que ele mesmo expõe no seu diário sobre o seu relacionamento com os pais e irmãos.

Rubens mais uma vez indaga a Mário se ele saberia alguma coisa que pudesse ajudar a entender a decisão do irmão: “[...] quero saber se sabes de alguma coisa que possa ajudar-nos a compreender, a entender as razões possíveis para o suicídio de Lúcio. Quem sabe lembrás de alguma coisa, alguma conversa, alguma pista?” (GODOY, 2002, p. 112). E pede encarecidamente que ele o responda: “Por favor, Mário, escreve-me, responde-me alguma coisa. Ou, então, manda uma cartinha pra mamãe. Ela sempre foi tua amiga [...] Lúcio se foi, é tudo. Mais o vazio que se instalou aqui em casa e em todos nós” (GODOY, 2002, p. 112-113).

Outra consideração importante que ficamos sabendo através da carta, se refere a uma anotação feita por Lúcio e encontrada por Rubens:

Entre as coisas dele, encontrei anotada uma frase de um escritor francês, que diz mais ou menos assim: o suicídio é o único problema filosoficamente sério na vida ou a única coisa séria na vida. Não sei agora onde está a anotação. Só que não creio que a verdade de Lúcio fosse a fuga, nem sua libertação esse exílio eterno. Lúcio amava a vida, vou sempre acreditar que ele queria viver por esse amor à vida. É a única coisa que me resta, que nos restou, acreditar que alguma coisa, alheia à sua vontade, fez Lúcio desistir de viver (GODOY, 2002, p. 112).

Frente ao absurdo da vida, Lúcio encontra o suicídio como refúgio, embora a discussão abordada no texto, o Mito de Sísifo (1941), de Albert Camus, retomado de forma intertextual no romance, proponha justamente o contrário, que o suicídio é a maneira de aceitar, pois não sendo possível ao indivíduo resolver o absurdo da existência, resistir e enfrentar os problemas e optar pela vida, é a maneira de encarar e fazer viver esse absurdo, assim como Sísifo. Essa visão filosófica do suicídio é pertinente para a temática do romance, por isso, será retomada no capítulo três.

Rubens encerra a carta fazendo uma observação que traz à narrativa uma informação relevante, a de que as páginas do diário de Lúcio, que são transcritas e podemos ler no primeiro capítulo, são arrancadas, o que nos revela e afirma que Lúcio escreveu o seu diário somente para si mesmo, pois ali continha muitas revelações, que ele não quis que fossem compartilhadas com ninguém, justamente por se tratarem de expressões muito íntimas:

P.S. Uma coisa só, e quase me esquecia dela. Lembras-te daquele diário que Lúcio escrevia? Encontrei-o, mas mutilado. As folhas finais, e eram muitas, foram arrancadas e a última anotação que sobrou escrita é o relato do dia em que fomos apresentados a ti, por Sônia. Saberias algo sobre isso também? Uma possível explicação? É claro que só pode ter sido o próprio Lúcio a arrancar as páginas do diário. Mas por quê? No que restou, nada ajuda, nada está lá que não se saiba, que nós não soubéssemos, exceto coisas e pensamentos muito íntimos, mesmo assim, pouco reveladores. Tens idéia(sic) do porquê de Lúcio ter destruído tudo o que ele anotou desde o dia em que nós te conhecemos? Se tiveres alguma idéia(sic) sobre isso também, escreve ou comenta, sim? (GODOY, 2002, p. 113).

Já a segunda carta do capítulo, datada do dia 10 de maio de 1964, a qual Rubens diz não ter encontrado também, consiste na resposta de Mário à carta que Lúcio lhe escreveu: “Em tua última carta a Lúcio, que chegou dia 17 último, indagas por que meu irmão não respondeu à tua carta do dia 10 de maio. Pois bem, Mário, não sei e nem sequer saberia explicar a razão. Lúcio nada disse, nem achei tua tal carta do dia 10 entre as coisas dele” (GODOY, 2002, p. 109); carta essa que o leitor não tem acesso, todavia, pelas anotações realizadas no diário e pelas repostas de Mário, deduzimos quais as questões suscitadas por Lúcio. Assim se inicia: “10 de maio de 1964. Lúcio, por que sou como sou, você pergunta? E você? Por que você é como é? Lúcio, ponha isso na cabeça: SOMOS! E não há nada que possamos fazer a respeito e isso basta” (GODOY, 2002, p. 115). Nesse contexto, vemos como as cartas são também reveladoras de coisas que antes desconhecíamos.

Mário também fala sobre a recusa de Lúcio em se relacionar com ele de uma forma bem irônica: “Cara, eu te cantei, numa boa, você não quis. *C'est fini! The end!* Ponto final. Ainda mais depois de sua recusa! Detesto quando me recusam qualquer coisa, e você se recusou a mim, lembra? Está triste e arrependido de tudo? Anda sonhando com lesmas, é?” (GODOY, 2002, p. 115). Nesse trecho, podemos perceber que Lúcio disse à Mário que estava arrependido de sua decisão e conta sobre os sonhos com as lesmas que passam a atormentá-lo sugerindo uma simbologia importante à narrativa, também discutida no próximo capítulo. Mário continua: “Eu pensei que você queria, você deu a entender que sim, na hora H, nada, deu pra trás. [...] me ofereci a você e você recusou? Estava oferecendo o que tenho de melhor, meu corpo, eu mesmo e você recusou, não quis” (GODOY, 2002, p.118). Ao contrário de Lúcio, inferimos que Mário é um rapaz resolvido quanto a sua sexualidade: “Por qual motivo tentamos nos enganar? Eu não tenho vergonha de ser o que sou, apenas não saio esparramando por aí, é assim que todo mundo faz [...]” (GODOY, 2002, p. 118).

No fim Mário declara: “Acho que posso amar do jeito que você está querendo ou propondo ou sei lá o quê. Mas NÃO QUERO [...] não perca tempo em me mandar mais cartas como essa última. É perda de tempo [...] Já te dei essa oportunidade e você não quis. (GODOY, 2002, p. 119). Com a resposta de Mário, Lúcio viu que não poderia fazer mais nada para tentar reconquistar o amigo, incapaz de prosseguir diante a dor existencial e de solucionar todos os conflitos pelos quais passava vê a morte como saída, tanto que registra em seu diário, no dia 07 de maio: “Da carta de Mário depende muita coisa, inclusive... Inclusive, não. Principalmente, as resoluções que devo tomar e fico adiando (GODOY, 2002, p. 88).

Como assegura Foucault, em *A escrita de si* (2004), a partir da leitura e análise do segundo capítulo, entendemos que a correspondência é uma via de mão dupla:

a carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, age sobre aquele que a recebe. Nessa dupla função a correspondência está bem próxima dos *hypomnemata*³⁹, e sua forma muitas vezes se assemelha a eles (FOUCAULT, 2004, p. 153).

Assim vemos que textos enviados destinados a outros também permitem o exercício pessoal, já que se voltam para o remetente fazendo-o, no gesto da escrita, escutar a si mesmo. “É que, como lembra Sêneca, ao se escrever, se lê o que se escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz” (SÊNECA apud FOUCAULT, 2004, p. 153).

O terceiro capítulo “As horas” é o mais fragmentado e o que emprega a técnica da simultaneidade com mais veemência, semelhante ao cinema, procedimento muito utilizado pelo *Nouveau Roman*, como mencionamos anteriormente. A ficção entrelaça a história através de uma estrutura constituída pela alternância de quatro planos temporais. Benedito Nunes, em *O tempo da narrativa* (1988), explica sobre essa inovação temporal:

A narrativa literária, que conta com a força do imaginário, mas sem a presença atual da imagem cinematográfica, inclusive no espaço, só pode

³⁹ *Hypomnemata* - “um tipo de caderno em que os gregos, na cultura filosófica pré-cristã, realizavam suas anotações pessoais, destacando que tais registros pessoais eram considerados valiosos para três propósitos principais: servir como pré-texto de textos epistolares, reunir aforismos heterogêneos e com eles compor um texto autoral, recolher as leituras feitas, evitando-se a dispersão e o esquecimento. O filósofo dedica parte de suas reflexões para tratar especificamente das correspondências como escrita autobiográfica. Não obstante, 52 o nascimento do texto autobiográfico propriamente dito seja atribuído pelos estudiosos à era das Luzes, Foucault aponta que, nesses textos, *hypomnemata* e correspondências, oriundos da cultura clássica antiga, já se notava a presença daqueles que os escrevia lançando um olhar sobre si, com o objetivo precípua de se formar ou de se autodepurar”. (SILVA, Carlos Augusto Moraes. *As correspondências de Clarice Lispector: cartografias de um processo criativo*. Uberlândia/MG, 2021, p. 51).

representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva. Mais que o cinema, terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão da simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (caso mais próximo de *simultaneidade* no sentido estrito), seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaço-temporais (NUNES, 1988, p. 51, grifo do autor).

Embora as ferramentas da literatura não sejam tão efetivas quanto a simultaneidade presente numa composição musical ou mesmo numa criação cinematográfica, parece ficar claro que os autores literários desenvolveram seus próprios métodos de lidar com essas dificuldades. Assim, esse capítulo do livro de Godoy, construído sob esses princípios da ilusão de simultaneidade, possibilita que diferentes tempos sejam encenados na narrativa, mediante o uso de diferentes caracteres tipográficos: letras em negrito, itálico ou tradicional é o que diferenciam. Portanto, a construção narrativa do romance é próxima à linguagem cinematográfica, no que tange ao processo de montagem, visto que apresenta blocos de textos separados, bem próximos das cenas de cinema que se misturam e se fragmentam na impossibilidade de se conhecer o todo, fazendo com que o leitor tenha a mesma percepção de um telespectador.

O pesquisador Magalhães, em sua análise, ressalta a complexidade do capítulo:

Cada parte é um fotograma necessário à compreensão do todo. O ‘diálogo’ interior, muito bem construído, interceptado pela narração da ‘3ª’ pessoa, é um dos pontos mais válidos da narração. Passado e presente coexistem: a relação tempo-espaço nasce do personagem, bem como sua linguagem do seu modo de ‘ver’ e de viver (MAGALHÃES, 2002, 280).

O capítulo é subdividido em quatro partes, que não seguem uma ordem linear nem de acontecimentos e nem de tempos, alguns episódios inclusive se sobrepõem a outros, mas de forma a tentar pontuá-los, são eles: retorna ao dia em que Lúcio e Mário se conhecem; relata a cena do dia em que Lúcio foi assediado pelo padre Antônio, no colégio; faz uma descrição pormenorizada de uma longa conversa no quarto de Lúcio, entre ele e Mário, no dia em que Lúcio acaba recusando a proposta de assumir o relacionamento afetivo entre eles; e por fim, retoma o dia em que Mário recebe a carta comunicando sobre a morte de Lúcio.

Na primeira parte desse capítulo, utilizando diferentes formas de narrar, bem como o recurso tipográfico letra negritada e sem negrito, temos a alternância de dois episódios que marcam profundamente a vida do personagem Lúcio: o dia em que é apresentado ao primo de Sônia (Mário), sua vizinha e ex-namorada, na rua da sua casa, onde também ficava a

oficina do pai, onde o ajudava; e o dia em que assistindo ao jogo de futebol, no campo do colégio, é convidado pelo padre a ir na enfermaria, lugar onde assediava os alunos e praticava relações sexuais com os mesmos.

O céu, o pássaro.

[...] Na rua, o silêncio do bairro era pesado e sem destino. Ficava. Como a árvore alta, o céu, o pássaro e a poeira. A casa é velha, a construção é antiga e aparenta sujeira, [...] Perto, a oficina, um prédio branco nos lados, verde escuro na frente, com dizeres escritos em branco e preto. [...] Lá dentro deixara o pai, o irmão, os empregados. [...] Ele olha e o outro olhar responde, tenho certeza disso, já que era o único ali, mais a mocinha que o acompanhava, desde o outro lado da rua [...] o pássaro no céu e ele, o outro, mais a mocinha, a não ser que aparecesse mais alguém de súbito na rua, surgisse como o outro agora e que o olhava, sendo a primeira vez que se vêem(sic), Sônia, a mocinha, sorrindo simpática, pequena, menor ainda perto do outro, o desconhecido, o inesperado daquele aparecer assim de improviso [...] (GODOY, 2002, p. 123-124).

Pela descrição de um narrador onisciente, percebemos que tudo na vida de Lúcio acontecia normalmente, até que o “outro”, o “desconhecido”, o “inesperado”, surgiu em sua vida alterando tudo de lugar. Ainda na mesma página, já no final, notamos a mudança da voz narrativa: “[...]e **ela**, alegre e despreocupada, tendo já sido sua namorada, [...] o que para **ele** era mais uma brincadeira, nem sei se para **ela** era o mesmo que para **mim**, que já não **tenho** por **ela** os mesmos sentimentos, e ” (GODOY, 2002, 124, grifo nosso). Percebe-se que a narrativa se estrutura entre uma alternância que vai da terceira pessoa do verbo para a primeira, numa fusão de vozes, dissolvendo a narrativa em discurso. Como nota Resende (2003), em outros momentos, o narrador refere-se a Lúcio tratando-o de “você”, como se Lúcio fosse o interlocutor do narrador e a própria narração fosse uma interação enunciativa. Vejamos:

- É um primo meu, Lúcio. Quero que se conheçam.
e **você** viu a mão que subiu à altura da sua, dando-lhe, então, o aperto forte e másculo das suas mãos firmes e grossas e **você** notou que ambos se esforçaram, colocando mais força no aperto das mãos, como se fosse necessária a afirmação de uma masculinidade que, **ambos** pensaram, o **outro** punha é dúvida [...]” (GODOY, 2002, p. 129, grifo nosso).

Outro acontecimento importante para a narrativa, revelado na violência exercida pelas estruturas de macropoder, diz respeito aos abusos sexuais realizados pelos padres do colégio. Deprendemos que há uma denúncia do falso moralismo religioso pregado por essas instituições. No dia em que Lúcio estava assistindo o jogo de futebol dos colegas, o padre

Antônio chega e lhe faz um “convite”: **“Agora, ali, durante o jogo, o padre fazia essa proposta a ele. Mas não queria, não podia aceitar. Era-lhe dolorido. Como o sol que queima. E de novo, a voz: - Lúcio? [...] - Venha! [...] - Quer?”** (GODOY, 2002, p. 128 – negrito no original). Aquele assédio desencadeou em Lúcio a lembrança do dia em que passou mal e foi levado pela primeira vez para a enfermaria, onde aconteceu o abuso:

Fingiu não ouvir. No campo empoeirado, os meninos continuavam correndo. Não queria que a voz o chamasse de novo, mas era quase impossível escapar. [...] Lembrava-se de como fora à enfermaria pela primeira vez. Havia passado mal durante uma aula e, então, levaram-no. [...] Quando entrou, a primeira coisa que o padre fez foi tirar-lhe a camisa, logo após ficarem a sós. [...] Depois, com explicações sobre as suas necessidades e eficiências, iniciara uma massagem que descia dos mamilos e ia para a barriga e se dirigia ao seu membro, depois de desabotoar-lhe a calça e afastar a cueca. Apesar de seus esforços em sentido contrário, seu membro endurecia. O padre não o masturbava, propriamente, fazendo aquela massagem ao redor de seu pênis, com as duas mãos [...] o padre o fez atingir o orgasmo. Depois de limpar as mãos e a ele com uma toalha, deu-lhe um comprimido branco e um copo de água. [...] mandou-o embora, coma recomendação de que não pecasse contra a castidade. Cínico. Depois é que veio a ficar sabendo que o padre fazia isso com grande número de alunos [...] (GODOY, 2002, p. 127-128 – negrito no original).

Mesmo após a recusa, o padre insistia e mesmo de longe ficava à espreita do jovem, como se fosse o caçador em busca da presa: **“O jogo não o interessava. [...] Olhou em direção ao prédio da igreja. A batina preta lá estava. Parada, imóvel. Atrás dos óculos, o olhar penetrante do padre [...] os mesmos óculos, os mesmos olhos. E a batina preta. Sentia-se preso, caçado”** (GODOY, 2002, p. 127 – negrito no original).

A segunda e a terceira partes do capítulo, referem-se ao dia em que Lúcio e Mário decidem conversar, no quarto de Lúcio, sobre seus sentimentos ou sobre os sentimentos que um sentia pelo outro. Na ordem cronológica dos acontecimentos, a terceira parte vem antes da segunda, mas na obra elas aparecem assim deslocadas, revelando mais uma estratégia do escritor. Não é gratuito que o capítulo tem como título “as horas”. Há uma alternância entre a voz de um narrador onisciente e os discursos diretos entre Lúcio e Mário, intercalados pelos pensamentos de ambos sobre o que realmente achavam a respeito do que discutiam, mas não tinham coragem de verbalizar, com a marcação tipográfica em itálico como forma de demarcar esses pensamentos, diferenciação essa que facilita a compreensão da narrativa. Resende (2003) observa que:

Esse medo de comunicar, essa ausência de interação enunciativa ocorre não só neste episódio, mas em várias partes [...] Esses enunciados projetados na mente, como aquilo que queriam dizer mas que não são transmitidos ao interlocutor, refletem a consciência que eles têm de que podem magoar o outro, por isso, preferem o silêncio em relação ao que realmente estão sentindo, ou, a manipulação do discurso enunciado (RESENDE, 2003, p. 09)

Em relação à ambientação só saberemos que é o quarto de Lúcio na parte seguinte, assim a narrativa inicia como se fosse a descrição de um cenário, como se abrissem as cortinas do espetáculo: “As velas e as chamas, a música e Mário. Eles” (GODOY, 2002, p. 135). E tem-se o começo do diálogo, que na ordem cronológica se refere ao fim da conversa, a parte inicial se encontra no próximo episódio:

Então, que tal o poema?
 Bom.
 Bom como? Muito, pouco?
 Pra dizer a verdade, pouco. Não gostei do poema.
 Não gostou. Por quê?
 O início até que foi bem, o meio está mais ou menos, o final é que está fraco [...]
 Como fraco? Em que sentido? [...] (GODOY, 2002, p. 135)

É nessa noite que Mário se declara para Lúcio, dizendo que o amava, e Lúcio desconcertado e confuso, acaba por recusar a proposta de que assumissem seus desejos e dessem chance ao relacionamento afetivo. Mário durante o diálogo confessa: “Nunca reparou que eu não me encosto em você? Nunca?” [...] Se me encostasse em uma só parte do seu corpo, a mínima parte de seu corpo, seria incapaz de resistir ao desejo do resto” (GODOY, 2002, p. 149). Lúcio, incapaz de admitir seus desejos e sentindo-se sujo e culpado pela atração, recusa o pedido. Mário, então, responde: “Querida você. E você me recusa. É mais fácil assim, acredito. Mas não me acho sujo no que sinto: eu te amo, amo mesmo. E faria qualquer coisa para que você me amasse também [...] Vou me embora” (GODOY, 2002, p. 150). Deste modo, encerra-se essa segunda parte como se fechassem as cortinas: “As velas e as chamas já apagadas, a música silenciada. Ele. E Mário indo embora” (GODOY, 2002, p. 150). Vale destacar que, nessa parte da narrativa, a música clássica, mais especificamente uma sinfonia, se faz presente e passa a sensação de imprimir um ritmo, um movimento sinfônico semelhante ao diálogo estabelecido pelos personagens. Esse ecletismo, típico do pós-modernismo, é reforçado na narrativa que ora faz uso dos signos da cultura de massa, como a televisão e o rádio; ora faz uso da música erudita.

A terceira parte descreve detalhadamente a chegada de Mário na casa de Lúcio, da entrada na sala até a chegada no quarto, por um narrador onisciente: “O passeio dos olhos pelas paredes da sala. Os quadros, os quatro cantos, os móveis sem afetação e bem dispostos. No alto, um lustre. De um lado, a escada que leva ao pavimento superior, ondem ficam os quartos” (GODOY, 2002, p. 151). Ao entrar no quarto: “a mão no interruptor desliga as luzes e a escuridão os envolve” (GODOY, 2002, p. 151), criando um clima propício. “Mário espera. Senta-se do outro lado do sofá, depois de haver ligado a eletrola. Sem uma palavra, um gesto que traísse qualquer necessidade premente, as mãos aquietam-se” (GODOY, 2002, p. 152). Outra revelação que temos nesse momento do enredo é que Mário é um escritor, poeta e romancista, e aproveita a ocasião para pedir a opinião de Lúcio: “- Trouxe um poema pra você ler” (GODOY, 2002, p. 156).

Mário foi até a eletrola, pegou o castiçal e trouxe-o para a mesa pequena, em frente ao sofá em que estavam, estendendo-lhe umas folhas de papel dobrado. A ele não incomodava que Mário quisesse ser escritor. Seu pai é que ficara implicado com a idéia(sic), já que aquilo não era profissão, não dava dinheiro e só trazia complicação. Sua mãe interferira para dizer que ser poeta era uma coisa muito bonita, enfurecendo o marido. Soube que Mário gostava de livros e de leitura logo que o conhecera (GODOY, 2002, p. 156).

Mário prossegue: “-Quer ver? Ler? Claro que queria. Mário, algumas vezes, apresentara-lhe poemas [...] – Quero, lógico! Me dá. Estendeu a mão e segurou as folhas datilografadas que Mário lhe entregava e, por algum tempo, seus olhos ficaram presos nos olhos do outro [...] (GODOY, 2002, p. 160). E termina essa terceira parte como se novamente descrevesse o cenário de um espetáculo: “As velas, as chamas, o lustre no alto, os quatro cantos da sala, o tapete lago frio e vermelho escuro. As velas e as chamas, a música e Mário: eles” (GODOY, 2002, p. 161).

A quarta e última parte do terceiro capítulo retoma e complementa o episódio do dia em que Mário recebe a carta de Rubens. Por meio de um narrador onisciente temos a sensação de que essa parte é a continuação de uma outra, já que há um único bloco, sem adentramento paragrafático e iniciado com letra minúscula, assim como a abertura do romance: “a mão, a carta e firme os pés e o sol no céu e o céu azul [...] haveria de abrir a carta que tinha nas mãos” (GODOY, 2002, p. 163). A diferença é que em meio à indecisão de abrir ou não a carta, e à aflição diante da notícia recebida, várias lembranças e

pensamentos outros são retomados, evidenciando fatos desconhecidos da vida do personagem.

Ao fim do terceiro capítulo, percebemos que a justaposição temporal presente na construção do enredo resulta em uma teia complexa de tempos e espaços que se sobrepõem e interpõem. A necessidade de uma impressão de simultaneidade vai entrar então não como uma maneira de representar dois eventos que acontecem ao mesmo tempo, mas como duas linhas temporais que são relevantes no mesmo ponto da história.

O quarto capítulo, intitulado “As lesmas”, é composto de seis partes ou tempos narrativos. Inclusive a penúltima parte é uma prolepse do futuro dos personagens e dos acontecimentos políticos nacionais. Conforme esclarece Magalhães:

A quarta parte [...] é quase composta de ‘flashes’ contraditórios e inseguros, propositadamente; quer dizer, a percepção do real é a projeção de uma desagregação interna do ‘ver’ e conceber o mundo sob o ponto de vista do personagem. Acontecimentos internos ou externos e/ou acidentais permutam-se; ‘diálogo’ ou monólogo interior, tudo converge para a ‘découpage’ linguística (MAGALHÃES, 2002, p. 280-281).

O capítulo tem início com a data do dia doze de junho de 1964. Alternando entre a voz de um narrador onisciente e um monólogo interior, temos as horas que antecedem o suicídio de Lúcio, não necessariamente nessa ordem: o sonho com as lesmas, os pensamentos, o acordar na cama, o café da manhã, o caminho para a escola dentro do ônibus, a lembrança de Mário, a descrição das aulas, da escola, a aula de anatomia sobre as lesmas, a ida para a capela do colégio, as lembranças do passado, as referências bíblicas. A antepenúltima parte focaliza o personagem Mário novamente: a visita ao túmulo, por um narrador onisciente, e um monólogo interior de vários momentos da sua vida.

Dando continuidade, a quinta parte tem abertura com a descrição da chegada da família em casa, após o velório de Lúcio. A partir da descrição da cena de Rubens, sentado na mureta da porta de casa, sem coragem para entrar, temos uma espécie de congelamento de cena para as predições futurísticas de um narrador ao mesmo tempo onisciente e intruso: “Quanto a Rubens, nosso foco agora, se ainda decidimos deixá-lo sentado na mureta perto dos degraus, a pensar sobre seu futuro” (GODOY, 2002, p. 234). A partir desse momento, há uma mudança no nível narrativo, temos um narrador que dialoga diretamente com o leitor, vejamos algumas passagens: “Se o leitor reler”; “Esperem e terão mais para ler à frente”; “Pense o leitor”; “O que posso dizer ainda das outras personagens envolvidas nesta história ou que dela participam? Muita coisa, conheci todas elas”.

O narrador instiga o leitor e, por fim, realiza uma crítica ácida ao leitor ingênuo:

[...] mas lembro-lhes que não estou fazendo história, não sou nem sociólogo, muito temos de dar conta, sob tal perspectiva ou ótica, da tarefa de interpretar os anos difíceis do país sob a ditadura militar e, ainda, neste romance – e posso chama-lo assim?! – decididamente o lugar menos adequado para se fazer isso [...] (GODOY, 2002, p. 244).

E finaliza o subcapítulo da seguinte forma:

E restaria a contar, em verdade, o quê? Já sabemos o que supostamente é esse resto a ser contado a leitores que não entendem se não lhes contamos tudo. E seria esse tudo o quê? O jogo narrativo, no qual o que se constrói sonega e, ao mesmo tempo em que informa, sabota. Não seria o caso de se perguntar se o problema, afinal, não residiria na leitura? (GODOY, 2002, p. 258).

Essa mudança no plano da escrita, é um recurso metaficcional⁴⁰ em que o escritor, numa interlocução com o leitor, comenta sobre a própria estrutura do romance, esse jogo narrativo, que reflete uma postura de experimentalismo linguístico, um verdadeiro convite para o leitor desvendar enredos fragmentados, atribuindo-lhes preenchimentos de linearidade.

Antes disso, já no capítulo “As horas” (o terceiro), entre os vários diálogos entre Lúcio e Mário sobre os poemas escritos por ele, há uma reflexão em relação ao conteúdo e a forma da escrita: “[Mário]...mostrava-lhes o que escrevia e ele nem sempre entendia o que estava escrito ou o que estava por trás de certas palavras estranhas e truncadas. Mário se defendia, era modernismo e vanguarda e que ele estava por fora” (GODOY, 2002, p. 157). Mais adiante, como se o autor se referisse a própria estrutura do romance e às propostas modernistas, mais uma vez, de forma metaficcional, lemos:

“Se eram ou não formas boas, se era o que se fazia de moderno e novo, de vanguarda, termo insistentemente usado por Mário, nada disso o interessava. Só levava em conta o que Mário chamava de conteúdo, afirmando que isso não era tudo e que, às vezes, a forma era o conteúdo, ele é que não sabia ler e entender” (GODOY, 2002, p. 158).

⁴⁰ A metaficção não é uma estratégia nova, aliás é um recurso frequente na literatura. Como explicita Linda Hutcheon (1991), em seus estudos, a metaficção é a presença constante e fundamental do leitor como um coautor do texto. Trata-se de um tipo de ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo. Desse modo, notamos que Heleno Godoy utiliza o recurso da metaficção não somente para mostrar ao leitor como um romance pode ser feito, mas ele convida o mesmo a questionar o texto. Aquele que lê é responsável por completar o sentido do que está escrito, ou seja, participa da produção do texto.

É justamente isso que temos em *As lesmas*, e é preciso um leitor atento para perceber que a forma do romance é o próprio conteúdo.

Diante disso, compreendemos que, no romance escrito por Heleno Godoy, além da problematização das novidades trazidas pelo movimento modernista, dentre elas a crítica ao formalismo, ao “engessamento” do texto que, num primeiro momento, causaram estranhamento: “não via métrica nem rima, sobretudo não via lógica. Aos poucos, acostumou-se com a novidade [...]” (GODOY, 2002, p. 157); temos um personagem que também é escritor (Mário), e que além dos poemas, escreve um romance autobiográfico: “conseguiu detectar que era autobiográfico, pois Mário nem se dava ao trabalho de mudar os nomes das pessoas” (GODOY, 2002, p. 159). Mais à frente: “O livro, no entanto, não ia e nem foi adiante. Por quê? Medo de alguma revelação difícil de ser feita? Que requereria coragem?” (GODOY, 2002, p. 159). Embora não seja exclusividade do modernismo ou do pós-modernismo, a metaficção, identificação consciente dos mecanismos da produção literária, é bastante explorada no romance de Godoy.

Veamos o que aponta Sylvestre sobre a autorreflexividade (2003):

Na literatura, por exemplo, a auto-reflexividade(sic) e a metaficção, bastante exploradas no modernismo, são também muito usadas pelos escritores pós-modernos, mas com funções diversas. Enquanto nas obras modernistas a auto-reflexividade(sic) e a metaficção colaboravam para enfatizar a autonomia e a singularidade do texto literário, na perspectiva pós-moderna, estas características reforçam o diálogo entre autor e personagem, entre o contexto e a obra, levando o leitor a refletir sobre a precariedade das fronteiras entre os mundos criados pela arte e o mundo real.

Notamos que as narrativas autorreflexivas pós-modernas problematizam a condição enunciativa da arte literária. O autor pós-moderno busca a autorreflexividade da leitura, através de um texto também autorreflexivo, e é isso que percebemos em Godoy.

O escritor pós-moderno mostra em seus textos que a “verdade” é um horizonte de possibilidades construídas pelo escritor e pelo leitor. Consequentemente, o leitor pós-moderno é um coautor do texto, participa mais ativamente do processo escrita-leitura, já que o autor recorre a inovações na apresentação e estrutura da obra, cedendo-lhe oportunidade de escolha na descoberta de significados e na ordenação do discurso.

Tal fragmentação é visualizada não somente na tessitura apresentada de modo explícito, mas também em decorrência da projeção de imagens mentais que a narrativa

sugere para o receptor. Como assegura Wolfgang Iser, a fragmentação textual das narrativas contemporâneas gera, conseqüentemente, o aumento de “vazios” que o leitor deve preencher: “a narração fragmentada aumenta o número de vazios, em que as conexões potenciais se convertem numa imitação constante da atividade projetiva do leitor” (ISER, 1979, p. 108).

A última parte do capítulo se volta para a cena em que Lúcio está dentro da igreja e pede para chamar padre Antônio para se confessar, aqueles minutos se tornam longos e tediosos para o rapaz: “A porta ainda não se abriu. Será que Raimundo já o chamou? Padre Antônio demora. Como demora!” (GODOY, 2002, p. 259).

E as últimas introspecções de Lúcio revelam, de forma metafórica, totalmente poética, quiçá alegórica, os seus minutos finais:

Se me deixassem falar! Teriam tanto a ouvir se, num minuto, deixassem-me saudar todas as coisas e todos os seres. Tudo e todos. Mas não, confinaram-me neste bloco de vidro e, espectador de todos os meus extravasamentos, sou a inútil testemunha deste tempo de abandono. Ninguém abre a porta, meu ombro dói e a cruz continua pesando, a arma é tão fria que queima minha mão. Banho-me neste curso em que singram velas, seguem a neblina e os apelos, sem nunca me deter, nunca me incomodar. Renunciar, sim. Acovardar-me: eis a experiência nova a que fui lançado. Eis o fardo que me atiraram às costas. [...] Agora, que tudo me acaba, no exato instante em que a porta se movimenta, sonâmbula batina invade o vão dos meus olhos, cobre-me a esperança do inexistente e a certeza do nada. O vazio. Vejo os olhos de espanto do padre que grita meu nome. Sua voz machuca-me o ouvido mais que o estouro do tiro ou a bala que perfura e invade meu ventre. Ainda vejo os vitrais coloridos e alegres. Depois, a mão do padre toca minha testa.
– Merda! (GODOY, 2002, p. 266).

Constatamos, ao final, que na verdade é como se a história voltasse ao início, ou vice-versa. Nessa percepção cíclica, marcada pela ausência de começo, meio e fim, não se tem uma sequência de fatos, podemos dizer que é uma narrativa lacunar e complexa, fazendo, mais uma vez, alusão ao infundável recomeçar. Essa visão circular está incorporada na estrutura da narrativa, nos acontecimentos e na percepção do tempo pela memória do personagem, pois as lembranças sempre voltam e se repetem, como no mito de Sísifo.

Isto posto, além das características já esboçadas, vimos que a circularidade no romance aparece como estratégia usada para impedir o desenvolvimento da história e que se configura como um dos métodos do pós-modernismo. Assim como descreve Sylvestre (2003, p. 123), o narrador pós-moderno, por sua vez, não tem mais a função de organizar o

caos, mas de conduzir o leitor através desse caos, levando-o também a olhar as diversas cenas que podem ser oferecidas.

A caracterização do narrador pós-moderno está relacionada com o objetivo dos escritores na contemporaneidade. Eles não desejam mais transmitir reflexões filosóficas apoiadas em um saber ou em uma verdade prontos e indiscutíveis. O escritor pós-moderno deseja mostrar que o mundo é um caos onde se entrecruzam constantemente diversos níveis de percepção (cenas criadas pelo inconsciente, pelos desejos humanos se misturam com cenas dos acontecimentos e cenas criadas pela mídia) (SYLVESTRE, 2003, p.123).

Quanto à temática, compreendemos, como assinala a crítica literária Nelly Novaes Coelho, que:

A trama narrativa gira em torno do drama interior vivido por Lúcio, dividido entre a atração que sentia por Mário (homossexual assumido) e o interdito moral/religioso, que a educação cristã lhe inculcara, e que o impedia de ceder ao impulso amoroso. Drama, esse, agravado pelo imoralismo de Padre Antônio – severo educador moralista em sala de aula e, às ocultas, amoral aliciador sexual, cujo assédio ele sofrera, quando aluno do colégio, e que o lançara num labirinto de dúvidas e contradições insolúveis. Afinal, incapaz de solucionar o conflito interior entre essas duas forças existenciais (atração por Mário e repulsa ao sexo), Lúcio se suicida (COELHO, 2013, p. 332).

O autor retrata esse contexto histórico-social, marcado por opressões coletivas, torturas, exílios, que desestabilizaram não só as relações sociais entre os seres humanos, mas também atingiram negativamente seus modos de vida e pensamento, impedindo várias pessoas de expressar suas experiências e sentimentos plenamente, as quais manifestam, um discurso fragmentado e confuso. O autor incorporou à essa temática uma estrutura narrativa igualmente fragmentada. Dessa forma, há um diálogo entre a forma e o conteúdo narrado, pois conserva, na própria estrutura da obra literária, os conflitos e antagonismos sociais não solucionados.

Diante do exposto, podemos inferir, assim como observa Magalhães, que:

As lesmas é o romance da incomunicabilidade. A solidão e o desespero de seus personagens são consequência não de uma pretensa condição, mas de um ‘estranho’ existir”. Pessoas na tentativa de romper o círculo da passividade em que estão lançadas, presas aos liames das circunstâncias e da sociedade. Frutos desta. O resultado é uma grande angústia. Mário e Sônia, Lúcio e Rubens, a mãe ou o pai estão mergulhados no torvelinho da incomunicabilidade. A morte de Lúcio paira sobre todos e determina de um ou de outro modo o estar-com-ele. Paradoxalmente, há um traço de

união ou ponte que ainda os prende apesar de todo o sadismo e de toda a tortura. E que os faz libertarem-se do reino das coisas” (MAGALHÃES, 2002, p. 281).

Tais constatações feitas por Magalhães, nos permite afirmar que o livro de Godoy, ilustra a dor e a desilusão do protagonista, culminado em seu suicídio. Porém, todas as outras personagens trazidas, ao longo do enredo, retratam a sociedade esfacelada da qual fazem parte. São representações de identidades fragmentadas e diluídas no próprio plano da narrativa, do silenciamento, da não comunicabilidade, da angústia e do desespero, tudo isso atravessado e avivado por um golpe militar.

O pesquisador Karl Erick Schøllhammer, em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), com base nas elaborações de Giorgio Agamben (2008), reavalia o conceito de contemporaneidade, quando indaga “O que é o contemporâneo?”, recuperando a leitura que Roland Barthes fez das “Considerações intempestivas” de Nietzsche, aproxima o contemporâneo ao intempestivo. Veja o que diz o estudioso sobre:

significa que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 09-10).

Schollhammer define, a partir de Agamben e de Barthes uma acepção de contemporâneo para além de uma simplificação temporal. Deste modo, o termo não estaria voltado apenas para uma delimitação do tempo, mas para a percepção espacial. Com isso, o escritor deve estar relacionado com o seu tempo e deve tomar distâncias dele para perceber as trevas e não apenas as luzes. Nessa disputa entre luz e sombra, o autor contemporâneo, a despeito da época em que publicou, é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Nesse sentido, estabelece-se um paradoxo: “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.10). Conseqüentemente, podemos entender que

a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente (SCHØLLHAMMER, 2009, p.11).

A “captura” do real parece ser um desafio maior se comparado a uma época passada em que ainda se acreditava em grandes ideologias e explicações totalizantes sobre o mundo. Diante dessa difícil captura, o crítico observa que a literatura encontrou um caminho para se relacionar e interagir com o mundo.

Uma das sugestões [...] é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira. [...] Essa demanda não se expressa apenas no retomo as formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva (SCHØLLHAMMER, 2009, p.11).

Assim, a crítica literária brasileira contemporânea ressalta insistentemente o traço “da *presentificação* na produção atual, visível no imediatismo de seu próprio processo criativo e na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade presente conturbada” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.11-12). Entretanto, esse presente, “só é experimentado como um encontro falho, um ‘ainda não’ ou um ‘já era’” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.12).

Em outros termos, o que faz um autor ser contemporâneo é a capacidade de revelar nos textos uma crítica fundamental ao seu momento histórico, ser capaz de ver as luzes, sem se ofuscar por elas, mas, no momento da escrita, revelar as sombras de sua época. Nesse contexto, podemos entender que Godoy foi capaz de perceber as “trevas” de seu tempo. Heleno Godoy foi contemporâneo da juventude que assistiu ao golpe responsável pela implantação do regime militar em 1964 e usou usufruiu da estética do pós-modernismo para construir sua narrativa, haja vista que nem todo autor contemporâneo é também pós-moderno. Embora seu texto esteja voltado à perspectiva interior, não se pode negar sua relação profunda com a realidade e o momento histórico de sua produção. Apresentando o interior dos indivíduos e as relações problemáticas que os envolvem, Godoy reproduz as

desilusões dos jovens que sofreram as consequências da repressão e do contexto caótico. Esse aspecto também determina a temática da solidão e do medo, presentes em sua obra, *As lesmas*, publicada em 1969 e reeditada e publicada em 2002. Dessa forma, é indispensável verificar a relação do seu texto com o momento histórico e a sua grande contribuição para a representação do indivíduo brasileiro do século XX.

2.2. Diário íntimo de Lúcio – O exílio em si mesmo/ a escritura de revelação do eu

No romance de Heleno Godoy, como já mencionamos, temos a presença das cartas e do diário, gêneros narrativos em primeira pessoa, por excelência, que compõem a construção do enredo, acenando para experimentações da técnica de narrar, constituindo uma narrativa polifônica. Os gêneros introduzidos, assim, mantêm sua estrutura estilística e composição linguística inerentes, contribuindo para uma obra múltipla e dialógica no seu interior, assim como concebeu Bakhtin (2015). De outro modo, podemos dizer que, romances que incorporam gêneros específicos, definidos por Foucault (2004) como “escritas de si”, são formas do eu olhar para si mesmo e entender a sua identidade ou como esta reagiu diante de fatos específicos.

Nesse contexto, o diário é uma estratégia narrativa que nos permite conhecer a intimidade do indivíduo, muitas das vezes mostrando revelações inusitadas, registros de um processo de autorreflexão sincero e autêntico. Através do diário do protagonista de *As lesmas*, conhecemos detalhes de suma importância que nos ajudam a compreender o desenrolar do enredo. É através do diário de Lúcio que testemunhamos a dor e o prazer que fazem da existência humana uma contradição. Sabemos através dos relatos escritos diariamente o sentimento que Lúcio nutre por Mário; a aflição da espera pelas cartas trocadas entre eles; o registro dos sonhos com as lesmas e os pássaros que tem uma simbologia importante, também abordada no próximo capítulo; o relacionamento com Sônia, sua ex-namorada, vizinha e prima de Mário; a revelação do assédio sofrido pelo padre do colégio em que estudava provocando um conflito interior intenso; registro e reflexão dos

acontecimentos relacionados a ditadura militar e pensamentos de Lúcio em relação ao convívio com outras pessoas.

Sendo assim, quando se fala em diário íntimo como gênero, no sentido bakhtiniano, apreendemos que a forma de escrita de si é também voltada ao autoconhecimento, tendo como receptor o próprio autor. Visto deste ângulo, percebemos que Lúcio usa o diário como um isolamento voluntário, marcado pela ausência de um interlocutor próximo, ou seja, da impossibilidade do diálogo com o outro, ou pela necessidade do diálogo consigo mesmo, e na busca pela construção identitária, investiga minuciosamente as motivações mais íntimas, reflete, analisa seus erros e acertos num processo de autoconhecimento: “A solidão. Estou só. A cada dia me isolo mais. [...] Abandonei tudo: a oficina, o caminhão velho, os livros, as lições. Vou às aulas e escrevo. Só isso” (GODOY, 2002, p.96).

O conceito de Bakhtin acerca do diário pode ser relacionado com o que Philippe Lejeune observa no gênero. A priori, o ensaísta francês considera o diário como destituído de normas específicas: “Nenhuma forma é imposta, nenhum conteúdo é obrigatório. É livre. A própria palavra ‘diário’ é simples. Na pior das hipóteses, implicamos com o adjetivo ‘íntimo’ que, em geral, lhe é justaposto – mas é apenas para evitar a confusão com a imprensa quotidiana” (LEJEUNE, 2008, p. 327). Nos desdobramentos de suas observações, o teórico considera algumas características como sendo recorrentes: descontínuo, lacunar, alusivo, redundante e repetitivo, não narrativo.

Como mencionamos, depois de lermos as narrativas, ou as páginas do diário, podemos deduzir que o fragmento inicial do suicídio, datado de doze de junho de mil novecentos e sessenta e quatro, seria a continuidade daquilo que não chegou a ser escrito no diário, mas que o personagem vive um monólogo interior. É como se esse episódio desse sequência ao último dia descrito no diário (11/06/1964) - um dia antes de Lúcio cometer o suicídio. Portanto, inferimos que Lúcio é o autor dessas noventa e duas narrativas, que têm início com a partida de Mário, no dia quatorze de fevereiro:

14 de fevereiro

Mário partiu. Preferiu viajar nesta sexta-feira. Despediu-se com voz rouca. Parecia estar emocionado. Talvez com um, certo arrependimento nos olhos, se é que consegui entender o que seu rosto tentava expressar. Quis acreditar, ou quero, ser essa a verdade: que ele também gostaria que as coisas tivessem sido diferentes. Algo já impossível, daquele ponto, ou mesmo antes. Impossível voltar atrás (GODOY, 2002, p. 29).

Assim como o excerto acima, os demais textos do diário mostram que foram cinco meses difíceis para o jovem que estava sozinho, sem amigos e sem o apoio da família, numa sociedade hostil e repleto de dor pela ausência da pessoa amada. Diante disso, a vida se torna uma desesperada procura para preencher as horas que passam morosamente, numa rotina tediosa, de forma que ele busca, na escrita diarística, ocupar o espaço das páginas em branco a sua frente:

Somos, em família, tão diferentes um dos outros, que nem penso em nós como bloco ou unidade. Será assim em todas as famílias? [...] Apesar de meu irmão estar aqui, na cama ao lado, dormindo, é como se estivesse em outra dimensão, outro mundo, longe ou distante do meu. Fecho-me em mim mesmo e me esqueço. E esse esquecimento se dá, exatamente, por causa de nossa constituição. Não preciso voltar páginas atrás, nesse caderno, pra saber que nele não existem referências à minha irmã [...] (GODOY, 2002, p. 91).

A condição de isolamento é a condição do silêncio, por isso, identificamos que a mudez de Lúcio traz essa representação. A solidão do personagem é representada de diversas formas, seja pela falta de diálogo consigo próprio, seja com pessoas próximas (o pai, o irmão, a irmã, a mãe e o próprio Mário).

Somente no segundo capítulo, sob o título “Correspondências”, em que constam duas cartas, é que saberemos que as páginas do diário que temos acesso são as páginas que foram arrancadas por Lúcio, antes de sua morte, talvez para que sua família não tivesse acesso às informações ali contidas e que de certa forma revelariam o motivo do suicídio e da sua homossexualidade.

Em relação ao autor de diários e ao que o move, Lejeune (2008) ainda observa que:

É também uma atividade passageira, ou irregular. Mantemos um diário durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem. Começamos, largamos, reencontramos o diário... São raras as pessoas que se obrigam durante um período longo a escrever diariamente, anotando o máximo possível de coisas. A maioria dos diários segue um tema, um episódio, um só fio de uma existência. Uma vez virada a página, esquecemo-nos dele, às vezes, o destruimos... (LEJEUNE, 2008, p. 297)

A partir dessa afirmação de Lejeune, podemos inferir que a escrita do diário, baseado no segredo, pressupõe a figura do emissor e receptor centrados em um mesmo sujeito: “[...]Quero ficar a sós comigo mesmo, falar só comigo mesmo, encantar-me só comigo mesmo [...]” (GODOY, 2002, p. 35); isto é, naquele que escreve, constituindo-se em

uma escrita de si e para si que exclui o olhar alheio: “Cá entre nós, ou melhor, cá para mim mesmo, meu eu que escreve e o meu eu que lê [...]” (GODOY, 2002, p. 35).

As páginas escritas por Lúcio, transcritas no primeiro capítulo, vão do dia 14 de fevereiro a 11 de junho, com exceção de alguns dias que não foram escritos ou foram retirados propositalmente. Por se tratar de um diário, é uma consciência narrativa em primeira pessoa, do jovem Lúcio, que tinha 18 anos, e relata algumas angústias, fatos, acontecimentos e sobretudo reflexões íntimas e existenciais. Como já mencionado, inicia numa sexta-feira, dia em que Mário vai embora da cidade. Logo após sua partida, Lúcio está na estação rodoviária e pela ambientação descrita sabemos que se trata da cidade de Goiânia:

Em frente à estação, do outro lado da avenida, o lago das Rosas, escuro de poluição, mas tranquilo, com seu trampolim sem uso, e, mais além, o bosque, davam-me uma sensação de bem-estar. O ônibus já havia partido, mas deixei-me ficar ali [...] Mário partiu. Não tenho mais nada a dizer [...] (GODOY, 2002, p. 30).

Lúcio escreve para tentar esquecer Mário e expor suas angústias, no dia seguinte escreve: “Creio que ter ido me despedir de Mário na rodoviária seja, para ele, a demonstração de uma aceitação. Sim, pois a distância, a máxima distância entre nós é o que pode haver de melhor” (GODOY, 2002, p. 30). Depois continua dizendo que em breve terá esquecido tudo o que passou entre eles: “Quero acreditar, e acredito mesmo, que, com o tempo, um pouco de tempo, ao menos, tudo estará esquecido. Por mim e por ele” (GODOY, 2002, p. 30). Entretanto, ao mesmo tempo que confessa que para isso precisará de ajuda, reconhece que está sozinho: “Preciso de força e de alguma ajuda. Ou muita, mas a quem recorrer? Na verdade, a única ajuda de que disponho é a minha mesmo [...] já que não posso pedir ajuda a ninguém” (GODOY, 2002, p. 31). Dessa forma, sabemos que o diário funciona como uma escrita de revelação do eu, uma escritura peculiar da ausência, da saudade: “Três dias e o esquecimento é uma tentativa. A permanência de tudo como a permanência das coisas” (GODOY, 2002, p. 31). Percebe-se que perdura a ausência de Mário numa rotina em que tudo parece estar no mesmo lugar: “A cidade, o sol **de sempre, sempre à mesma** hora, a noite com suas estrelas **também de sempre**, as **mesmas** pessoas caminhando pelas **mesmas** ruas desta **mesma** cidade” (GODOY, 2002, p. 31, grifo nosso). A repetição das palavras destacadas, com valor de advérbio, “sempre”, “mesma” e “mesmas” reforçam essa mesmice, monotonia da vida do jovem Lúcio.

A escrita do diário é um refúgio para suas angústias, recordação de sensações que sua condição o impossibilita de viver e fuga de sua solidão: “Monotonia. Ausência que traz angústia. E só angústia” (GODOY, 2002, p. 54). Nessa parte da narrativa, ainda não sabemos da relação afetiva entre Lúcio e Mário, mas já temos indícios de uma possível relação ou intimidade: “Há quatro dias Mário partiu. Quatro dias. Hoje, pela primeira vez depois daquela nossa última discussão, ouvi os discos. Nossos discos. [...] como ontem e antes de ontem, não terei nada a fazer, só pensar” (GODOY, 2002, p. 33). Logo após a recusa de Lúcio em assumir um relacionamento, Mário prefere voltar para a cidade de sua família e se afastar do amigo. Essa decisão deixa o protagonista reflexivo e de certa forma arrependido de não ter apostado na relação: “Penso sobre o que já disse e sobre o que poderia dizer. O que não chegou a acontecer e, no entanto, acabou acontecendo de um jeito ou de outro. No caso, aconteceu do outro jeito [...]” (GODOY, 2002, p. 33).

A narração em primeira pessoa, por meio de formas que exploram a escrita de si, como o diário, por exemplo, permite mostrar a verdade da experiência, manifestando sua precariedade e suas oscilações.

Trabalhando na oficina de papai encontro algo com que tapar a brecha aberta pela vontade de esquecer. Não bem isso, na verdade. Às vezes. Afinal, que brecha é aberta pela vontade de esquecer? A de que entre a lembrança e o esquecimento instala-se um vazio sem sentido, já que não preenchido por nada? Mas a vontade de esquecer não existe exatamente para preencher esse vazio? Estou é ficando idiota. Além de repetitivo, sem saber o que dizer (GODOY, 2002, p. 33).

A escrita de si, por meio de gêneros como a carta e o diário são marcadas pela proximidade com o fato narrado, pela natureza fragmentária do que se narra. Como assegura Edson Ribeiro da Silva (2018), se a carta ainda pode indicar um intervalo para a reflexão, entre o fato ocorrido e sua narração, o diário é marcado pelo lapso de tempo curto, quase imediato, entre ambos. O efeito de inacabamento, de perplexidade diante de algo que ainda não se compreendeu, garante ao romance que incorpora a forma do diário íntimo a possibilidade da incompletude como algo justificável. Assim, é possível ao leitor acompanhar a formação de uma personalidade, ou identidade, que ainda não se olha como pronta, ou se surpreender com ações não planejadas e ainda não compreendidas, que ganham dramaticidade quando a narrativa coloca o personagem diante de situações perigosas se não olhadas com despreendimento.

Outro trecho no qual podemos observar essa oscilação, se refere ao fato de que Lúcio diz que a solidão lhe basta, mas ao mesmo tempo reconhece, ao longo dos dias, que é uma tentativa de enganar a si mesmo:

Há uma evidente ruína em tudo. Abri demais as mãos. [...] Sinto-me só. Não me basta, mesmo sabendo que sou mais feliz quando estou sozinho. Em me basta nesse instante um grande vazio. [...] Nesse momento, uma carta de Mário seria quase uma salvação. [...] Terei o direito de interromper o fluxo desta angústia nesse instante de dor e solidão? [...] Minha dor ainda persiste. Mas ainda sobre bastante resistência em mim. Não quero racionalizar também a dor que ficou (GODOY, 2002, p. 59-60).

Percebemos que Lúcio escreve para esquecer Mário, entretanto, essa tentativa acaba intensificando e reafirmando o que supostamente não deseja: “Aliás, ando escrevendo que quero esquecer certas coisas, mas acabo sempre por falar exatamente do que quero esquecer. Seria melhor não dizer nada e nem escrever nada. Talvez. Mas vou continuar escrevendo. [...] Com as mesmas contradições. Eu sou assim” (GODOY, 2002, p. 40). Entre a recusa e o desejo, a maior frustração de Lúcio foi não ter coragem de assumir os seus sentimentos pelo amigo e negar que era bem mais do que uma simples amizade: “[...] não quero esquecer que Mário é Mário e o mais a marcá-lo como a ele só, como só a ele. [...] Pudessemos eu preservar apenas nossa amizade. Apenas isso” (GODOY, 2002, p. 41). Por isso, numa tentativa conflitante de reprimir seus desejos, todo e qualquer sentimento que fosse além da amizade não seria sensato para o protagonista: “Meus sentimentos, se continuam a me tirar do equilíbrio que busco, precisam ser mais que testados e tentados, precisam ser domados” (GODOY, 2002, p. 41), e diante disso, com o passar dos dias, o vazio existencial toma conta dele: “E estou vazio hoje [...] Um daqueles dias em que o melhor seria nem ter acordado. Ou não ter nascido, pra ser mais exato. [...] Há um silêncio na noite, enquanto escrevo. E um vazio” (GODOY, 2002, p. 47-48).

O diário é o espaço que Lúcio tem coragem de expor seus verdadeiros sentimentos e segredos, inclusive, apesar do medo e receio, o desejo de ter assumido seu amor por Mário:

Não posso dizer a Mário que uma aceitação, da minha parte, seria possível. Ele jamais deve saber disso. Se desconfiar, nego. Quero que ele fique sempre em dúvida. Ele não tinha o direito de vir despertar esses sentimentos. Não tinha. Eu estava bem sossegado em minha vida, não tinha aventuras, mas não tinha ou sofria dissabor nenhum. Ele apareceu e as coisas mudaram. Tenho raiva de mim, por ter permitido isso, mas tenho raiva da situação criada por ele, mesmo ao reconhecer que deixei as coisas

chegarem... Não, não deixei que chegassem a lugar nenhum. As coisas nem aconteceram (GODOY, 2002, p. 71-72).

Diante de tudo, o que fica é o vazio e a entediante espera: “Rotina. Não existe pior palavra do que essa. Nada acontece. E eu espero. Tenho a cabeça vazia de pensamentos, emoções, sentimentos” (GODOY, 2002, p. 79). E tudo continua igual:

Já estou preocupado com o silêncio de Mário. Por que não respondeu até hoje? [...] O que estará pensando, fazendo? Por que não responde minha carta? A cidade é a **mesma**, com os **mesmos** prédios, os **mesmos** carros, pessoas, cachorros. O colégio é uma só repetição, dia após dia, aula após aula. **Nada** acontece. **Nada** se constrói. Tudo sempre a **mesma** coisa. (GODOY, 2002, p. 81, grifo nosso).

Aqui, tudo se repete, as coisas são iguais, inclusive a escolha lexical para se referir ao cotidiano (mesma, mesmos, nada), no entanto, o seu próprio “eu” muda, não permanece da mesma forma: “Não tenho sentidos, não faço sentido” (GODOY, 2002, p. 94):

NADAVAZIONADAVAZIONADAVAZIONADAVAZIONADAVAZI
ONADAVAZ

Se começasse por usar letras maiores faria diferença? Rabiscar. Aumentar o tamanho das letras, de que adianta isso? Não tenho nada a dizer. Não penso, não falo. Sobre tudo, não escuto nada. Estou mudo. E surdo a quaisquer sons que se pareçam apelos. [...] Nada, nem ruídos e nem silêncio. Apenas a noite e a ausência de tudo. As lesmas, os olhos. Mal me levanto e tudo gira. O colégio, os padres, as aulas. Padre Antônio rezando Ave-Marias – as lesmas, Mário? Só tenho perguntas, nunca respostas (GODOY, 2002, p. 94-95).

No dia 08 de maio, com a ausência da resposta da carta que enviou a Mário, o tédio pela espera continua: “A espera, a espera, a espera e o nada. O nada como fenda que se alastra e toma conta de tudo e de todos. A espera. Melhor o esquecimento, mas nem isso [...] Quero, mas não posso esquecer. Finjo” (GODOY, 2002, p. 88-89). Podemos observar, mais uma vez, nas citações transcritas, a recorrência das palavras “nada” e “vazio” refletindo o interior desse personagem que se sente de igual modo. Mais uma vez escreve: “Nada. Nada. Nada. Nada? Nada? Nada? Nada! Nada! Nada! Nada” (GODOY, 2002, p. 97). Neste ponto da narrativa, na esteira do pensamento de Foucault (2004), podemos depreender que

Escrever é, portanto, "se mostrar", se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito

sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face (FOUCAULT, 2004, p. 156).

A escrita da carta e a espera pela resposta, realizadas após a separação dos personagens, configuram como a necessidade da presença do outro, como articula Foucault, a troca de correspondências implica uma introspecção que é operada no destinatário, mas que também é efetuada naquele que escreve, pela própria carta que ele envia, numa “estética da existência”.

Outro aspecto importante que Lúcio registra em seu diário são as menções ao padre Antônio, que nesse momento da narrativa ainda não sabemos, mas é o padre do colégio que o assediou, assim como fazia com todos os outros alunos: “Mário, padre Antônio e eu. Quais as diferenças? Como de um dia para outro o mesmo sol. Uma oferta, um pedido, uma recusa nos dois casos?” (GODOY, 2002, p. 31). Porém, no seu caso não chegou a concluir o ato sexual. Por isso, é também na frente desse padre que ele comete suicídio, talvez como uma espécie de manifesto, grito de socorro e revolta: “Tiraram-me tudo e isso não me assusta mais. Estou mais forte, tenho mais coragem. Peguei hoje o revólver. [...] Bonito não vai ser, [...] mas fará sentido para mim, para padre Antônio, para Mário” (GODOY, 2002, p. 101). Veja ainda a descrição de Rubens sobre a morte do irmão:

Foi durante a quarta aula. Ouviu-se um estouro, em todo o colégio. [...] Depois de uns instantes, vieram me chamar e foram me empurrando. [...] Na igreja, Lúcio já estava morto. Foi um choque vê-lo deitado no mármore, perto e em frente ao altar central, com um furo no alto da barriga [...] Padre Antônio, sentado no chão, segurava a cabeça de meu irmão e chorava. Fiquei sabendo, depois, que Lúcio mandara o sacristão chamá-lo, dizendo que queria se confessar. Quando o padre abriu a porta que dava para a sacristia, Lúcio baleou-se na altura do estômago, com o revólver virado em direção para cima. Se disse algo, se se confessou com padre Antônio, não sei (GODOY, 2002, p. 111).

Lúcio faz questão de mandar chamar o padre, como se fosse confessar, cometendo o suicídio na frente dele. Em outras passagens do diário, percebemos que o protagonista faz uma crítica ao comportamento do padre que assedia os alunos do colégio e, conseqüentemente, da postura da igreja, que deveria ser o exemplo de moral, já que prega sobre isso: “o padre Antônio, capelão e confessor, vigário da paróquia, diz que Deus escreve sempre certo por linhas tortas. [...] Logo quem, falando em linhas tortas! O exemplo vivo do que é torto e nunca correto. [...] Daria Deus conta de endireitar tudo?” (GODOY, 2002, p. 49). E mais uma vez comenta o comportamento imoral do padre: “Dizem que ele pega todas

as mulheres da paróquia que vão se confessar com ele nos dias e horas especiais em que atende” (GODOY, 2002, p. 56).

No geral, a obra denuncia algumas das mazelas da igreja católica, colocando-a como uma entidade falida, desmoralizada, superficial e sem consistência, por isso, os meios profanos a sobrepõem com facilidade, e para se manter no poder faz-se necessário até mesmo a coerção e/ou os discursos igualmente autoritários.

Como característica do diário íntimo, Lejeune (2008) concebe a manutenção da descontinuidade e das lacunas como efeito estético. Muitas vezes, registra uma crise, uma fase ou uma época marcante da vida, assim como vimos no diário de Lúcio, uma escrita solitária, descontínua, lacunar ou repetitiva aparece como uma exigência das condições em que é produzido, apontando para uma autoanálise e para o registro de pensamentos e emoções. Dessa forma, a escrita diarística, contraditoriamente, funciona como desabafo, refúgio, tentativa de preencher o seu vazio existencial e, é ao mesmo tempo, um exílio em si.

Diante da condição entediante na qual vivia o personagem Lúcio, recorre à escrita para satisfazer suas necessidades de diálogo e fugir da solidão, de se expressar e de poder dizer aquilo que não poderia verbalizar oralmente: “- Merda! – Merda!! – Merda!!! É o que gostaria de gritar a todo mundo. Todos, qualquer um” (GODOY, 2002, p. 58). Lúcio opta por transferir à escrita a incumbência de preencher a ociosidade e o vazio da existência, quando nada lhe resta senão buscar a compressão do passado ou compor o registro do presente, para reter a vida que se dissipa na gratuidade dos dias: “Apenas a ausência do vento, das pessoas, dos pássaros, dos carros, das casas, de Mário, de padre Antônio. O colégio, Sônia, meus pais e meus irmãos. Eu ausente? Não – eles. Todos eles: condeno-os ao exílio” (GODOY, 2002, p. 98).

A tomada de consciência do problema insolúvel, ou solucionável somente através da morte, propiciada através da escrita do diário termina por gerar uma dilaceração do eu-narrador, que não consegue construir uma visão global de si mesmo e vê-se, na etapa final de sua vida, como um sujeito frustrado e abandonado:

não existem diferenças em dias que se repetem em conteúdo e ações. Minha próxima ação será apenas a de dar a última volta na chave, trancar a fechadura e atirar a chave longe, de forma a não ser mais encontrada, deixando a todos do lado de fora. Posso fazer isso, excluí-los. Meu único trunfo, a exclusão do mundo. Deles (GODOY, 2002, p. 103).

Ao fim do relato, ele toma consciência plena da sua desagregação no mundo, renunciando à vida: “Um passo a mais e chego ao fim. Ao fim de tudo, ao esquecimento. Se uno princípio e fim, nada começa, nada termina. Nem existe. Só assim poderei esquecer ou ser esquecido [...] Será fácil partir. Mais fácil que esquecer ou tentar esquecer.” (GODOY, 2002, p. 98).

Portanto, a confissão, gênero fragmentário que recapitula a incompletude do sujeito e que provém da angústia resulta ser, também a possibilidade da liberdade, maneira pela qual o narrador vai se desintegrando no decorrer da escrita do diário, culminando no aniquilamento do indivíduo e do discurso que ele encerra. Na última página do diário lemos:

Depois, noutra manhã longínqua de nova civilização, a chamada. Estarei presente. Levarei o roteiro vencido que encontrei num dia de febre e impaciência. Por onde andei, incidiram terra e céu, mar e estrelas. Levarei, de tudo, a impermanência, um leito vazio e o nada.
Nunca o vazio em si, salvaguardando o monstro que flui nessa loucura de querer permanecer. Quero, agora, a certeza da ordem traçada, a aguda tristeza de ser antecedido, o ímpeto de ser amplidão e jamais corpo possuído. Face? Fênix? Horror?
Nada, a não ser o horror de permanecer?
Permanecer (GODOY, 2002, p. 105).

Ao fim do diário, o aniquilamento do eu-narrador alcança seu ponto culminante, momento em que o próprio Lúcio assume a consciência da “ausência de si”, de um eu dilacerado, aceitando a realidade presente com desesperança. Diante disso, o próximo passo foi colocar em prática o plano suicida.

2.3. *As lesmas* - uma ficção literária brasileira pós-1964

Vários têm sido os estudos realizados por críticos, sobre a produção literária brasileira pós-1964. Podemos destacar, dentre eles, *A nova narrativa* (1987) - Antonio Candido; *Anos 70: literatura* (1979) - Heloísa Buarque de Holanda; *Itinerário político no*

romance pós-64 (1998) - Renato Franco; *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro* (1996) - Regina Dalcastagnè; *Literatura e vida literária* (1985) - Flora Süssekind; *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 1970* (1996) - Tânia Pellegrini e *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017) - Eurídice Figueiredo. Muitas também são as narrativas brasileiras que tematizam a ditadura militar. Para citar algumas: *Quarup* (1960) e *Reflexos do baile* (1977), de Antonio Callado; *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Avalovara* (1973), de Osman Lins; *Zero* (1974), de Ignácio Loyola Brandão; *Lavoura arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar; *A festa* (1976), de Ivan Ângelo; *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós; *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, entre outras.

O romance *As lesmas* foi escrito entre os anos de 1965 e 1967 e publicado pela primeira vez em 1969, podendo ser incluído no rol dessas narrativas citadas acima, até mesmo porque, neste romance já estão presentes, de maneira antecipada, muitas técnicas que posteriormente foram empregadas intensamente. Nesse sentido, além de ser uma obra produzida durante o período de ditadura militar no Brasil, abarca elementos factuais desse contexto histórico na sua temática. O capítulo I, parte em que se registra o diário íntimo de Lúcio, abrange episódios datados entre fevereiro e junho de 1964, época da intervenção militar no Brasil. Também em outros momentos, no decorrer da narrativa, aparecem referências a esse período. Por isso, se faz necessário entendermos como a ditadura aparece na obra a partir de uma visão política e sociológica.

Como já abordamos nos tópicos anteriores, a fragmentação nos vários níveis da narrativa também é representação do próprio momento político nacional, da cisão do sujeito moderno, e da crise existencial por qual passam os indivíduos.

Através da representação do golpe militar brasileiro, na literatura, pensando especificamente no romance de Heleno Godoy, a reconstrução dos acontecimentos durante o período ditatorial, por meio de uma construção narrativa fragmentada e com o objetivo exatamente de questionar o fazer literário contemporâneo, percebemos que o diálogo entre a história e a ficção em *As lesmas*, se dá, em certa medida, pelo viés da metaficção. A retomada da história acontece de maneira parcial e não como uma verdade única, mas faces do que pode ser chamado de real, contestando os limites entre realidade e ficção, numa narrativa que, Linda Hutcheon (1991), denomina metaficção historiográfica, uma ação consciente, que visa à crítica e à construção de uma nova forma de pensar que assume valor estético e crítico ao mesmo tempo. Ainda segundo Hutcheon (1991), metaficções

historiográficas são as obras narrativas da estética do pós-modernismo que têm como características recorrentes a autorreflexividade, referências a personagens e eventos históricos e reflexões acerca do fazer literário.

A primeira referência explícita no enredo sobre o contexto histórico, se faz no dia 16 de fevereiro de 1964, Lúcio registra: “Meu pai anda contrariado com algumas notícias sobre o presidente, a situação do país, o que dizem da mulher do presidente, do presidente outra vez e de suas promessas de reformas” (GODOY, 2002, p. 32). Também, no dia 26 de fevereiro, lemos:

Aquele fazendeiro, amigo de papai, chegou hoje na oficina contando que uma tal de Liga das Mulheres Democráticas tinha impedido um comício do governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, em Belo Horizonte. “Como é que essas mulheres mineiras são corajosas, não é?” perguntava ele a cada minuto a meu pai, que não deu muita atenção ao fato. Mas acabou se preocupando do mesmo jeito, pois o homem insistia que é com movimentos assim que o Brasil vai poder ficar livre de comunistas e outros antidemocratas que querem acabar com nossa segurança. Não sei o que esse homem tanto teme (GODOY, 2002, p. 42).

Percebe-se pela fala do amigo do pai, o fazendeiro, como o indivíduo repete o discurso da consciência coletiva. Também no colégio, durante as preleções os padres sempre diziam: “Perigo comunista à vista”. E Lúcio questionava: “Bem, continuam falando de sexo, mas resolveram acrescentar a isso: a política. Mais precisamente, a ameaça física, moral e religiosa do comunismo. Até parece, pelo jeito que fala o padre diretor, que seremos atacados imediatamente [...] (GODOY, 2002, p. 47). Diante de uma aparente “ingenuidade” de Lúcio, percebe-se na verdade uma crítica reflexiva e até bastante irônica à situação: “Como é que a gente reconhece um comunista? Se eles são assim tão perigosos, devem ter uma marca, além de um jeito de andar ou de se vestir que os identifique. Isso não nos ensinaram. Que grande perigo corremos!” (GODOY, 2002, p. 48). Ou ainda o sarcasmo do jovem, mais a frente:

Que perigo corríamos? Nossa vida, aqui em casa, ia muito bem, não havia perigo nenhum, a não ser que a mania do papai de conversar aos berros fosse uma ameaça à nação. Já que nossa Independência foi proclamada com um berro de D. Pedro I e nossa República com outro, do Marechal Deodoro, talvez mais um berro de meu pai e as coisas fossem definitivamente pro brejo (GODOY, 2002, p. 69).

Sendo assim, com base nos exemplos anteriores e nas formulações expostas por Hutcheon, percebemos que a metaficção historiográfica exige

do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios. O leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação de forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento (HUTCHEON, 1991, p.167).

Outro aspecto a ser considerado é como no romance estão representadas as três instituições apontadas como estratégias de controle ideológico: escola, igreja, estado. No dia 09 de março, Lúcio escreve: “Nova preleção do padre diretor, antes do início das aulas. Parece que as coisas não andam bem, nada bem, para o país. Pelo menos na boca dele” (GODOY, 2002, p. 51). E ainda no dia 20 de março: [O padre] “gastou um tempão de sua fala para elogiar a Marcha da família com Deus pela Liberdade, contra o presidente Goulart e sua política, realizada ontem, que reuniu, segundo ele disse, mais de quinhentas mil pessoas em São Paulo” (GODOY, 2002, p. 56).

Através dos discursos apresentados, compreendemos que muitos sujeitos se tornam alienados às manobras do poder, acreditam em supostas verdades como absolutas, com medo do pensar reflexivo e crítico e se tornam conformados com os sistemas dentro das instituições de poder. Sobretudo, como afirma Althusser (1998), o discurso religioso, um dos aparelhos ideológicos do Estado, tem seus mecanismos próprios para a produção de suas verdades e para criar modos de sujeição. Não é em vão que, nas preleções, os padres sempre alertavam sobre os “perigos” pelos quais passavam a nação. Como ressalta Resende (2003), a obra *As lesmas* capta as diversas formas de manipulação do discurso e mostra, na construção do texto, como um aparelho ideológico aproveita as situações e circunstâncias para se manter no poder, e de como se alia ao sistema que melhor lhe favoreça. Mediante isto, vemos que o romance traz uma crítica a esses monopólios (família, igreja, estado), e a essas formas de se representar a realidade determinadas por essas instituições, que chegaram ao fim com o pós-modernismo, perdendo a unidade e a identidade dentro de um mundo simulado e igualmente fragmentado.

Percebemos como os fatos históricos vão se delineando na narrativa como se fossem meras constatações do jovem estudante, entretanto, apreendemos como as esferas do poder tentam manipular a sociedade e que na aparente indiferença de Lúcio em relação aos últimos

acontecimentos, na verdade ele reflete e critica: “Já estou cheio desse padre diretor. Já estou cheio desse assunto. Já estou cheio de tudo o que diz respeito à pátria, à família, ao respeito a Deus e às instituições democráticas” (GODOY, 2002, p. 56). Ou seja, embora o contexto seja o mesmo, não atinge todos da mesma maneira, haja vista que uns aceitam as imposições e outros não.

A dissipação das notícias se dá através dos meios de comunicação de massa, tudo o que leem ou ouvem, se dá via jornalismo, televisão ou rádio: “[...] Em casa, meu pai estava lendo o jornal [...] de vez em quando soltava um palavrão espremido entre os dentes” (GODOY, 2002, p. 51). A cultura de massa, representada pela televisão ou o rádio, são elementos importantes no enredo do romance, determinando as únicas formas de conhecimento do que se passa “lá fora” e as ações das personagens, evidenciando o “poder” que elas têm de influenciar e formar opiniões.

Na maioria das vezes, é pelo olhar da figura do pai, que Lúcio se inteirava dos últimos acontecimentos:

12 de março – [...]Papai estava apreensivo com a notícia do comício de amanhã no Rio de Janeiro, não deixou de falar nisso o dia inteiro. [...] (GODOY, 2002, p. 51).

13 de março – [...]Papai só falou nesse comício de hoje. Está de cara amarrada e ficou ouvindo a “Hora do Brasil” e outros noticiários. Está prevendo algum transtorno para o país por causa desse comício. [...] (GODOY, 2002, p. 52).

14 de março – [...]Só se fala no comício de ontem no Rio: na escola, aqui em casa, na oficina. Papai passou o dia conversando com nosso vizinho, muito preocupado com os comunistas, pois é fazendeiro e morre de medo até de ouvir falar e reforma agrária. Diz ele que muitas coisas vão mudar no país, depois desse discurso, que os verdadeiros patriotas não vão deixar o país cair nas mãos comunistas ou permanecer nas mãos corruptas do presidente Goulart. Papai tentou contra-argumentar, que não era bem assim, que existia a constituição a ser respeitada e os valores a serem preservados. Mas o homem não queria ouvir mais nada. [...] (GODOY, 2002, p. 53).

31 de março – [...] Mais notícias ruins para papai, deixando-o preocupado. Ontem, no Rio de Janeiro, o presidente Goulart fez discurso prometendo reformas na assembleia(sic) de sargentos, realizada no Automóvel Clube. Para papai, isso já é um insulto aos oficiais militares, que não deverão engolir mais essa do presidente, não. Papai não presta atenção nas coisas mais simples do dia-a-dia, mas dá valor enorme às notícias que chegam pelo rádio e pela televisão. [...] (GODOY, 2002, p. 60).

E mais uma vez, ironicamente, o jovem comenta: “Bem, com comício ou sem comício, o que mudará em minha vida? Acho que nada” (GODOY, 2002, 53). Ou em relação a preocupação das pessoas com o futuro do país “Exatamente o oposto do que faço. Não dou a mínima” (GODOY, 2002, p. 60). Entretanto, se não fossem realmente fatos que o preocupassem não estariam registrados em seu diário, juntamente às suas confissões íntimas.

Percebemos, no pós-modernismo, uma necessidade de expressão na escrita, uma reflexão sobre a sociedade e sobre o contexto social. O escritor pós-moderno retoma a história como maneira de problematizar os paradoxos do seu tempo. Inicialmente a referência à ditadura aparece apenas como uma constatação, para criar o pano de fundo, porém, ao longo da narrativa, ganha espaço e ilustra a morbidez geral desencadeada pelo senso de desesperança:

O2 de abril – Há dois dias não temos aulas. Notei muitos soldados pelas ruas. Mamãe não quer que a gente saia, acha que pode haver algum tipo de perigo. Papai está nervoso, mas vive dizendo que não tem medo de nada. Segundo ele “Quem não deve não teme” [...] Os jornais, a televisão, as rádios, em tudo se há notícias e mais notícias [...] Papai decidiu fechar a oficina por dois dias [...] (GODOY, 2002, p. 63).

Pelo diário do protagonista, vemos que se segue uma ordem cronológica e verídica dos acontecimentos no Brasil e evidenciamos como o golpe vai passo a passo se constituindo. Percebemos também, pelas escolhas lexicais utilizadas pelo escritor, que se faz uma reflexão crítica que deflagra o Golpe que se instalou no país: “**derrubaram o presidente**, o que deve ter agradado nosso namorado padre diretor. [...] Saí da mesa pensando nessa revolução. **Quando dizem isso, que é uma revolução, é caso de golpe de estado**” (GODOY, 2002, p. 64, grifo nosso).

Mais uma vez, temos a representação da voz da coletividade: “Nosso vizinho não pára(sic) de dizer que os militares vão acabar com os comunistas e que quem é cristão ou católico deve apoiar essa revolução” (GODOY, 2002, p. 65), notamos, assim, a imposição da ideologia dominante através do discurso religioso, que possui seus mecanismos próprios para a produção de suas verdades e criar modos de sujeição.

Foram vários os motivos que o Estado tinha para silenciar as vozes daqueles que gritavam por uma reestruturação do sistema vigente:

Fatos e informações dão conta da movimentação de tropas, prisões daqueles que são chamados subversivos e de traidores da pátria. Aqui mesmo são muitos os presos [...] é grande o número de gente fugida, de

gente que botou fogo em livros e papéis. Mas todos falam baixo sobre tudo isso, parecem ter medo (GODOY, 2002, p. 65).

É possível encontrar várias referências à violência e a sua relação com a ditadura que podem ser exemplificadas por trechos como: “O pai de um colega nosso de colégio fugiu, contaram pro Rubens [...] Tem gente presa ou sendo torturada” (GODOY, 2002, p.66). Ou ainda: “Alguns alunos do colégio desapareceram [...]Alguns de nossos professores, os de geografia e de química, por exemplo, sumiram e foram substituídos por outros piores” (GODOY, 2002, p. 66).

Em alguns trechos, nos mostram como até os padres tiveram que mudar seus discursos por medo ou por ameaças, através da percepção de Lúcio:

No colégio, os padres continuam pregando a favor, cada vez mais, da revolução e de sua necessidade. [...] Um padre mais novo, nosso professor de história e de língua portuguesa, irmão do padre prefeito, que tanto falava em mudanças sociais ao longo da evolução do mundo moderno, mudou de assunto, e agora só fala da Reforma protestante e da Contra-Re(sic)forma e de Inácio de Loyola, dando muita importância aos reis católicos de(sic) Espanha. Tudo soa falso (GODOY, 2002, p. 68).

O protagonista, que inicialmente parecia alheio e ingênuo, percebe também como os meios de comunicação manipulavam, justificando a necessidade da censura que se intensificava no Brasil, e analisa criticamente a postura do governo:

Na televisão, todo dia, alguém fala sobre tudo o que aconteceu e do porquê de tudo ter acontecido: o perigo que o país corria de cair nas mãos dos comunistas, que nossos costumes teriam sido alterados, que nossa moral acabaria e, por isso, a censura tinha sido instalada ou estava mais rígida. E ainda ficaria mais rígida ainda, enquanto o perigo persistisse, enquanto houvesse a menor possibilidade de o comunismo vir a triunfar no Brasil. Tudo para salvar nossa vida e nosso povo. Não sei desse perigo, não vejo esse perigo, não entendo onde encontraram tanto perigo assim (GODOY, 2002, p. 69).

Em outro momento, discorre mais uma vez sobre as torturas que eram silenciadas: “De noite, pela televisão, mais falação contra os comunistas e as notícias de cassações e prisões. Não falam em torturas e mortes, mas todo mundo comenta, todo mundo sabe. Todos tratam mal a todos” (GODOY, 2002, p. 81).

A ditadura militar ficou registrada na história do Brasil como um período violento, no qual os militares - após um golpe que afastou os civis do comando - governaram de modo

autoritário, cometendo diferentes formas de violência e crimes pela manutenção do poder, instalando o medo, o caos e o terror.

Mas torna-se interessante essa revolução sem tiros e sem mortes em luta. É o que dizem, mas não acredito muito. E as prisões, as pessoas fugindo? Papai disse, durante o jantar, ter ficado sabendo que um conhecido dele, depois de botar fogo em livros e documentos, fugiu de casa, e que a polícia esteve na casa dele e levou sua mulher presa [...] Papai disse que a mulher foi torturada, pois voltou para casa machucada, chorando sem parar [...] parece que parentes dela vieram e vão levá-la, com os filhos, para outra cidade. Uma revolução sem tiros e sem luta e de acordo com os anseios do povo, querem nos fazer acreditar (GODOY, 2002, p. 66-67).

Gaspari (2002), em suas discussões argumenta sobre esse período do seguinte modo,

Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da legalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os Anos de Chumbo (GASPARI, 2002, p. 13).

Muitos foram os elementos que fizeram parte desse período, a menção de Gaspari (2002), a respeito da tortura é algo que dialoga bastante com a nossa proposta de leitura do romance em questão, pois todos os fatos evidenciados fazem parte de uma construção da opressão vigente. Essa opressão que veio a torturar, a matar e a exilar, faz-se representada na narrativa.

Fomos feitos à imagem e semelhança de um conjunto de regras e de deveres que temos de seguir sem questionar. [...] Com o golpe militar de 31 de março isso ficou mais claro ainda. Claro!? Obscuro, isso sim. A clara obscuridade de tudo isso, os perigos à esquerda e à direita e nosso caminho traçado em frente (GODOY, 2002, p. 102).

Como se nota, a obra de Heleno Godoy possui relações profundas com a realidade histórica. Os relatos de seus textos denunciam o sistema repressor responsável pela privação dos sonhos, ideais e esperanças de liberdade, embora não descrevam de forma explícita a ditadura militar no Brasil. Godoy, com suas personagens homossexuais, por exemplo, agride o *status quo* dominante, pois apresenta indivíduos de perfis opostos aos exigidos pela sociedade tradicional, heteronormativa: sujeitos fragmentados e destituídos de identidade. Dessa forma, valendo-se de metáforas, Godoy desmitifica a visão de identidade una, denunciando, assim, a fragmentação do indivíduo. O escritor cria jogos de linguagem,

explora diálogos e monólogos e capta os detalhes da expressão humana. Lúcio é a figura emblemática do esvaziamento da personalidade, da crise da identidade nacional, social e sexual.

Esse processo de desconstrução do sujeito já havia sido iniciado no modernismo, porém, no pós-modernismo, essa fragmentação foi intensificada/acentuada. Inserido numa sociedade multifacetada é preciso repensar o papel do indivíduo e a construção identitária. Como afirma Stuart Hall (2011), em *A identidade cultural na pós-modernidade*:

A identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas (HALL, 2011, p. 71).

Por isso, a não linearidade de *As lesmas*, a descontinuidade narrativa, a desagregação e o uso específico de determinados vocábulos, são formas de representação espacial e temporal que traduz a identidade do indivíduo. Hall (2011) defende o argumento de que a modernidade com suas transformações profundas provocou uma “crise de identidade” que fragmentou o indivíduo moderno e descentrou-o, modificando o entendimento do ser humano sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca. Um dos pontos centrais sobre os quais se desenvolve o argumento do autor é a descontinuidade, com constantes fragmentações e rupturas de modo que não há mais um centro único de poder, mas uma pluralidade deles. Nessa perspectiva, é que abordaremos ainda o papel do indivíduo excêntrico.

Como Linda Hutcheon afirma: “ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente” (HUTCHEON, 1991, p. 96). Desse modo, a literatura pós-moderna mostra não somente as versões dos discursos daqueles que estão no centro da sociedade (ou no poder), mas também dá voz àqueles que normalmente não conseguem fazer-se ouvidos, mostrando também a sua perspectiva. Contudo, ser excêntrico é estar dentro e fora ao mesmo tempo, assim como vemos no personagem do romance godoyano, mesmo sofrendo as consequências devidas à situação de seu país e ao período histórico, Lúcio não se considera como parte daquilo:

É, tudo se embaralha no país e comigo. [...]Sinto como se não tivesse nada a ver com o que anda acontecendo à minha volta. Eu não tenho nada a ver com as dificuldades de alguns. E a minha dificuldade, quem tem a ver com

ela? Mário? Padre Antônio? Os militares estão perseguindo pessoas, prendendo, torturando? Eu me sinto preso também. Eu também estou sendo torturado. (GODOY, 2002, p. 73 – grifo nosso).

Porém, ao mesmo tempo em que Lúcio diz não ter nada a ver com o que acontece, expondo que não quer se envolver com os problemas do país, o trecho anterior mostra como os problemas de Lúcio o torturavam, chegando ao ponto de ele não querer se envolver apaixonadamente com os problemas do país, todavia ele não deixava de pensar neles.

Hutcheon alega que “os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Lúcio é esse protagonista que se encontra numa situação à margem da sociedade, um excêntrico. A relação afetiva entre Lúcio e Mário não é concretizada, até mesmo porque a sua situação era complicada, pois sabia que seria excluído de seu meio, inclusive da família, caso o seu envolvimento homossexual fosse do conhecimento de todos. Como pontua Camargo (2003), se o pai de Lúcio não tratava bem o personagem Mário, por não gostar do estilo de vida do rapaz, pois implicava, até mesmo, com seus cabelos longos, seria um escândalo se soubesse que o filho era homossexual, vez que, o próprio pai de Mário tinha aversão ao filho, pois sabia de sua orientação sexual. No trecho, a seguir, identificamos mais uma vez como era a postura do pai de Lúcio: “A monotonia em todos os cantos, a oficina suja, a graxa em todas as peças do caminhão velho, papai gritando e nos tratando mal” (GODOY, 2002, p. 81). Inferimos que o pai é o símbolo do discurso conservador e autoritário, tanto pela forma carrasca com a qual lida com as situações dentro de casa e na oficina, reprovando a amizade do filho com Mário, numa atitude preconceituosa, quanto pela forma como trata a esposa e os filhos, estabelecendo uma relação familiar da incomunicabilidade. E mais uma vez, percebe-se que o jovem Lúcio utiliza-se de um gênero confessional para expor seus sentimentos e acaba por evidenciar questões externas, referentes ao país que afetam (in)diretamente a constituição do seu eu, por mais que, em alguns momentos, ele tenta negar esse envolvimento. O personagem busca uma ordem interior desfeita pela desintegração da identidade decorrente da repressão.

Nesse sentido, a ditadura contribui para a introspecção do indivíduo, pois lhe roubou a liberdade e enclausurou-o num mundo de angústia, solidão e vazio existencial. Para fugir desse vazio e da perseguição da censura, o sujeito busca exílio interno e externo. Para o seu silenciamento e o de todos a sua volta, Lúcio buscou seu refúgio na escrita.

Procuramos selecionar as passagens, neste estudo, que ilustram a evidência de um discurso no qual tempos, espaços e vozes confundem-se, representando o próprio personagem e o período conturbado por qual passava. Devido ao meio fortemente opressor enfrentado, há dificuldade de comunicação linear e objetiva de suas experiências e sentimentos. A espera pelas cartas, por Mário, o amor homossexual descoberto, a relação com a sua ex-namorada. A educação religiosa no colégio, formação conservadora e patriarcal. A reflexão sobre a ditadura. Os sonhos com as lesmas, a presença dos pássaros, os fatos históricos, a repressão militar, a falta de uma relação familiar, comunicação. Tudo isso relata a fragmentação do indivíduo, da sociedade, e o próprio tempo, de maneira que vemos que o livro incorpora tanto na temática quanto na sua própria estrutura, a fragmentação do tempo, a fugacidade, o tempo interior, que é diferente do cronológico.

Como enfatiza Sylvestre (2003), “a questão dos descentramentos é relevante para se entender a complexidade e os paradoxos em que se encontra o sujeito pós-moderno e que fará com que este contexto se reflita no que se chama de literatura pós-moderna” (SYLVESTRE, 2003, p. 35). O personagem Lúcio é reflexo desse sujeito pós-moderno que assume identidade diferentes em momentos diversos. Como nos mostra Hall (2011), a concepção de sujeito fixo do iluminismo desaparece, transformando-o em um sujeito aberto, inacabado, fragmentado, que passa da condição de sujeito *moderno* a sujeito pós-moderno. Ou seja, não há mais uma única identidade, conforme se multiplicam os sistemas de representação cultural e os sistemas de comunicação, ela torna-se igualmente múltipla. Concluimos, portanto, que a literatura de fragmentação e do descentramento concorre para um mundo também fragmentado e descentrado.

Como também reflete o próprio Heleno Godoy sobre os escritores modernistas e pós-modernistas na contemporaneidade, em um de seus estudos teóricos, e que compartilhamos é:

[...]James Joyce e Virginia Woolf foram romancistas modernos ao violentarem as regras constitutivas do romance realista-naturalista que, vindo do século XIX, ainda dominava o panorama inicial do século XX. Por seu lado, Oswald de Andrade, William Faulkner, Flann O'Brien e Ivan Ângelo foram romancistas pós-modernos ao pegarem as novas formas criada por Joyce ou Woolf e subvertê-las ainda mais, criando, satírica e parodisticamente, novas formas e novas linguagens para o romance, fazendo-nos ver o mundo de uma maneira, a cada vez, sempre nova. E não é mais que essa a função do escritor pós-moderno: espantar-nos e desconcertar-nos, sempre, com a novidade de seu olhar sobre o mundo, obrigando-nos a vê-lo, a cada vez, de uma maneira exorbitante, sempre

revolucionária. A cada livro, uma nova descoberta e um novo espanto (GODOY, 2007, p. 11)

Diante desse fato e após a análise realizada neste segundo capítulo, podemos observar que Godoy é um autor contemporâneo que adota em sua obra, aspectos estéticos do pós-modernismo e que nos desconcerta e nos espanta diante do novo. É a primeira narrativa da literatura goiana que propõe essa renovação.

CAPÍTULO 3

LEITURAS POSSÍVEIS

*Mãos dadas*⁴¹

*Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus
companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes
esperanças.
Entre eles, considero a enorme
realidade.
O presente é tão grande, não nos
afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos
dadas.*

*Não serei o cantor de uma mulher, de
uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a
paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas
de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei
raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, do tempo
presente, os homens presentes,
a vida presente.*

*Carlos Drummond de Andrade -
Sentimento do mundo*

Neste capítulo, trataremos com mais afinco sobre a relação homossexual entre os personagens Lúcio e Mário. Abordaremos como os conceitos de “heteronormatividade” e “dominação masculina” se relacionam com a “epistemologia do armário” e contribuem para o surgimento do sujeito “excêntrico”. Em seguida, analisaremos, por meio da intertextualidade, recurso muito utilizado pelos escritores pós-modernos, como o romance

⁴¹ Este poema de abertura do capítulo 3, é uma referência intertextual citada pelo personagem Lúcio, em seu diário, no dia 12 de abril (1964). O poema “Mãos dadas” foi publicado pela primeira vez no livro *Sentimento do mundo*, em 1940.

de Heleno Godoy dialoga com dois textos de Mário de Sá-Carneiro, a saber “A confissão de Lúcio” e “Ressurreição”. Discutiremos, ainda, como se efetiva a releitura dos mitos gregos clássicos de Sísifo e Caronte em *As lesmas*.

3.1. Lúcio e Mário - A homossexualidade velada

A temática homossexual sempre existiu desde as sociedades greco-romanas⁴². Portanto, mesmo no século XX, *As lesmas* pode ser considerado um romance transgressivo para a literatura brasileira, não apenas por trazer uma narrativa que tem como um dos assuntos a homossexualidade e a ditadura militar, mas justamente por trazer ambas as temáticas e ter sido escrito (1967 à 1969) durante aqueles anos de repressão. Deste modo, podemos afirmar que Godoy inovou em mais esse aspecto e foi além do seu tempo, uma vez que, tanto a homossexualidade quanto a ditadura, eram questões pouco ou raramente exploradas por escritores brasileiros daquela época.

Assim, como já debatera Judith Butler (2003), a partir da crítica genealógica de Michel Foucault⁴³ e de sua noção de poder, há uma imposição social para ser ou se comportar de acordo com os papéis de cada gênero, “naturalizando” esses comportamentos. Nessa perspectiva, a filósofa argumenta que a noção do gênero como construção pode também levar a um tipo de determinismo, não biológico, mas cultural.

A ideia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei

⁴² Sobre o assunto verificar: SPENCER, Colin. *Homossexualidade: uma história*. 2. ed. RJ: Ed. Record, 1999; LOTTI, Paulo. *Da homossexualidade à homoafetividade – Dos gregos à contemporaneidade*. Revista de Direito Civil, ISSN 2596-2337, v. 3, n.1, jan./jun. 2021; DIETER, Cristina Ternes. *As raízes históricas da homossexualidade, os avanços no campo jurídico e o prisma constitucional*. Disponível em: https://ibdfam.org.br/img/artigos/As%20ra%C3%ADzes%20hist%C3%B3ricas%2012_04_2012.pdf. Acesso em 15/04/2022.

⁴³ Butler utiliza como instrumento de análise a crítica genealógica elaborada por Michel Foucault, presente em sua obra a partir dos livros publicados durante a década de 1970: *Vigiar e punir* (1975) e o primeiro volume da *História da sexualidade*, intitulado *A vontade de saber* (1976). E é em *Microfísica do poder que Foucault* (1979) aborda mais detalhadamente o funcionamento dos mecanismos de poder.

cultural inexorável. Quando a ‘cultura’ relevante que ‘constrói’ o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino. (BUTLER, 2003, p.26).

De tal modo, o gênero, enquanto organizador da cultura, e em relação à sexualidade, articula o modo heteronormativo de como homens e mulheres “devem” se comportar, como seus corpos podem se apresentar e como as relações interpessoais podem se constituir nesses domínios. Nesse sentido, vemos que o termo heteronormatividade está relacionado ao padrão de sexualidade que regula o modo como a sociedade ocidental está organizada, em outras palavras, a concepção de heteronormatividade visa regular e normatizar modos de ser e de viver os desejos corporais e a sexualidade, estabelecendo modos de comportamento e atitudes. O personagem Lúcio faz esse questionamento em muitos momentos: “Ninguém se conforma com rótulos. Mas fazer o quê? A gente faz. Todos nós sabemos o que esperam de nós. É como comer, dormir” (GODOY, 2002, p. 145). Do mesmo modo Mário indaga: “E ver tudo repetido e igual. Eu não quero ser igual. Não quero seguir exemplos. Numa vida assim, de mera repetição de convenções, não existe nada, nem comunicação, nem afeto, nem amor” (GODOY, 2002, p. 145). Uma vez que, se entende a existência de uma norma, uma imposição, para que todos os indivíduos se comportem de uma única maneira, aqueles que “escapam à norma” são marginalizados, acudados e ignorados.

Sendo assim, segundo Louro (2000, 2004, 2009)⁴⁴, os esquemas que estruturam nossa percepção sobre as identidades de gênero estão pautados em um ideário masculino, constituindo uma legitimidade por excelência. Para essa estudiosa, tratar desse conceito – heteronormatividade - significa tensionar o pensamento dicotômico instituidor do sexo e definidor do gênero e da relação homossexualidade versus heterossexualidade. Desta feita, a legitimação da heterossexualidade como sexualidade hegemônica, isto é, de dispositivos pelo qual a heterossexualidade é concebida como única forma de sexualidade legítima e natural, aponta para a dominação masculina como fator preponderante para todos os tipos de violência existente. No trecho a seguir, do romance *As lesmas*, podemos observar como

⁴⁴ Para outras informações sobre estes estudos acessar e consultar: LOURO, Guacira Lopes. Currículo, gênero e sexualidade. Porto: Porto Editora, 2000; LOURO, Guacira Lopes, *Um Corpo Estranho – Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004; LOURO, Guacira Lopes. Heteronormatividade e homofobia. In: JUNQUEIRA, R. D. (Org.). *Diversidade sexual na educação: problematizações sobre homofobia nas escolas*. Brasília: Ministério da Educação/UNESCO, 2009. v. 32. p. 85-93.

era “mal vista”, pelos familiares, principalmente pelo pai de Lúcio, a amizade dos personagens:

[Mário] lembra-se do tratamento quase sempre seco ou frio que passara a receber, depois de algum tempo de amizade com ele, de todos da família de Lúcio, todos não, principalmente do pai de Lúcio, que o olhava sempre desconfiado, tendo dito que não gostava de rapazes de cabelos compridos, que roupas tão coloridas, vermelhas, amarelas e rosas não eram cores para roupas de homens [...] (GODOY, 2002, p. 167-168 – grifo nosso).

Levando em consideração toda essa discussão, sabemos que os sujeitos do gênero masculino acabam sendo mais cobrados por essa padronização, isso porque, em nossa sociedade, os homens são sempre mais pressionados a serem viris, másculos, de forma que “fugir” do padrão masculino, “cabelos compridos”, se configura como transgressão: “roupas tão coloridas, vermelhas, amarelas e rosas não eram cores para roupas de homens”.

Nessa perspectiva, também o sociólogo Pierre Bourdieu (1998), argumenta que na lógica da dominação masculina esta seria uma forma particular de violência simbólica, invisível às suas próprias vítimas e essencialmente exercida pelas vias simbólicas da comunicação e do conhecimento. Para ilustrar novamente, como acontece no romance, observamos quando Mário diz: “Porque faço o que esperam de mim. E isso é uma violência. Rótulo, carimbo. Uma exigência, mais nada, nunca um atalho, uma ponte. Só o lodo, lá embaixo” (GODOY, 2002, p.146), e Lúcio apenas em pensamento responde:

Também sinto isso, Mário, mas não tenho coragem para a rebeldia. Sou feito de chavões e lugares comuns. [...] Sou convencional e não saberia mudar nada. [...] Só o medo nos impede de atravessar essa ponte. Ele existe em você e em mim, eu sei. A ocasião para o pecado! O meu medo. E o seu, o medo do vazio (GODOY, 2002, p. 146 – itálico no original).

Vemos que as escolhas lexicais dos personagens refletem o meio opressor que vivem: “violência”, “rótulo”, “exigência”, “rebeldia”, “convencional”, “pecado” e “medo”. Ambos os personagens se sentem violentados, e o fato de não conseguirem transpor a barreira da heteronormatividade os fazem sentirem convencionais e com medo. Transpor essa barreira os torna “pecadores”, “rebeldes” diante dos preceitos da sociedade em que estão inseridos e que os fazem agir de forma padronizada, não conseguem “sair do armário” e viverem aquilo que realmente sentem e acreditam.

O dominado reconhece o poder exercido pelo dominante e as principais instituições como o estado, a igreja, a família e a escola contribuem como agentes de legitimação dessa

relação de dominação. Essas instâncias determinam comportamentos, impõe regras, valores que são absorvidos, inclusive no universo privado pelas instituições familiares, de forma que através da comunicação é aprendido instintivamente por meio de esquemas inconscientes da ordem masculina e a repetição dessas condutas passa a ser entendida como inerente ao ser humano.

Nesse viés, Raewyn Connell e James W. Messerschmidt (2013) discutem o conceito de “masculinidade hegemônica” que pode variar ao longo do tempo, da cultura e do indivíduo. Como construção social, a masculinidade hegemônica, se transforma de uma simples teorização em um conjunto de práticas e discursos, baseados em padrões heteronormativos e excludentes, que permitem a manutenção da esfera patriarcal, isto é, essa masculinidade: “foi entendida como um padrão de práticas (i.e., coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245). Ainda, segundo os autores:

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Entretanto, no âmago dessa masculinidade não-plural, instalam-se hierarquias e desníveis de padrões de comportamento, os quais, destoando do conjunto, são considerados inferiores e/ou marginalizados. Assim, a dominação masculina não ficou restrita apenas às mulheres, mas também a outros homens. Dessa forma, podemos concluir que a masculinidade hegemônica é aquela que está referenciada na nossa cultura, ou seja, se refere ao homem branco, heterossexual e de classe média, cuja masculinidade, por meio de uma estratégia discursiva falsa, opõe-se à masculinidade dos homens gays, efeminados, transgêneros, *queers*, negros, pobres, sujeitos diversos que imprimem matizes diversificadas ao hegemônico, tornando-o mais difuso.

No entanto, opondo-se a este modelo unificado e excludente de masculinidade, muitos teóricos postulam a pluralidade de formas, mais consoante às múltiplas identidades e configurações de gênero, raça, idade e classe social. Assim, as “masculinidades plurais” questionam e fragilizam as estruturas da dominação masculina sobre outros homens e sobre

as mulheres (BOURDIEU, 2018, p. 22-4). Nesse sentido, hoje debate-se não apenas uma masculinidade, mas a existência de uma infinidade de masculinidades contemporâneas, ou masculinidades plurais, como propõe o sociólogo Michael Kimmel: “devemos falar de masculinidades, reconhecendo as diferentes definições de hombridade que construímos. Ao usar o termo no plural, nós reconhecemos que masculinidade significa diferentes coisas para diferentes grupos de homens em diferentes momentos” (KIMMEL, 1998, p. 106).

Estas masculinidades periféricas à centralidade hegemônica, marginalizadas, silenciadas, seriam denominadas por Michael Kimmel (1998) como masculinidades subordinadas ou subalternas:

Em primeiro lugar, pressuponho que entendemos que as masculinidades são socialmente construídas, e não uma propriedade de algum tipo de essência eterna, nem mítica, tampouco biológica. Pressuponho que masculinidades (1) variam de cultura a cultura, (2) variam em qualquer cultura no transcorrer de um certo período de tempo, (3) variam em qualquer cultura através de um conjunto de outras variáveis, outros lugares potenciais de identidade e (4) variam no decorrer da vida de qualquer homem individual. Em segundo lugar, entendo que as masculinidades são construídas simultaneamente em dois campos inter-relacionados de relações de poder – nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.). Assim, dois dos elementos constitutivos na construção social de masculinidades são o sexismo e a homofobia. Em terceiro lugar, pressuponho aqui [...] que a masculinidade como uma construção imersa em relações de poder é frequentemente algo invisível aos homens cuja ordem de gênero é mais privilegiada com relação àqueles que são menos privilegiados por ela e aos quais isto é mais visível (KIMMEL, 1998, p. 105).

Assim, os significados de masculinidade variam de cultura a cultura, variam em diferentes períodos históricos, variam entre homens em meio a uma só cultura e variam no curso de uma vida. “Isto significa que não podemos falar de masculinidade como se fosse uma essência constante e universal, mas sim como um conjunto de significados e comportamentos fluidos e em constante mudança” (KIMMEL, 1998, p. 106). Contudo, não podemos nos esquecer que nem todas as masculinidades são criadas igualmente. Nesse contexto, as masculinidades subordinadas ou subalternas são aquelas que existem, mas não alcançam o ideal de masculinidade em uma determinada cultura e de uma determinada época, ou seja, aqueles que “escapam da norma”.

A partir dessa perspectiva, “sair do armário” é escapar à norma, e como escapar à norma é contrariar a lógica machista e heteronormativa que rege a nossa sociedade, voltar

para o armário muitas vezes é a melhor, se não a única possibilidade de caminho a se seguir. O conceito de “armário” é desenvolvido por Eve Kosofsky Sedgwick, em seu texto “Epistemologia do armário” (2007), segundo a autora, o armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX, podemos estender também para o século XXI, bem como um “dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores” (SEDGWICK, 2007, p. 19). Após Mário se declarar para Lúcio e ser “recusado” ele confessa:

O importante é não ter acontecido nada entre nós. Nunca ter acontecido. Nada de que nos envergonhássemos ou que nos fizesse sentir sujos ou enojados, com vergonha até de nós mesmos. Como muitos insinuam que seja. Como meu pai já insinuou que seja. Como o seu desconfia. [...] Queria você. E você me recusa. Não diga nada, não vai adiantar, mais uma vez, o nada (GODOY, 2002, p. 149).

Vejamos sob esse aspecto, que “sair do armário” para o personagem significa sentir vergonha, nojo e ser “impuro”, pois é assim que se sente diante do julgamento das pessoas: “Como muitos insinuam que seja” e dos próprios pais: “Como meu pai já insinuou que seja. Como o seu desconfia”, mas mesmo assim declara seu amor pelo amigo, ou seja, ele “sai do armário” para assumir o que sente. Diante de tudo isso, Lúcio com medo das consequências de sua escolha, resiste e tenta ignorar o seu sentimento por Mário e permanece “no armário”: “Tenho de agir normalmente e sei que está ficando cada vez mais difícil. Tenho coisas demais na cabeça e não sei o que são. Ou não quero. Ou finjo não querer” (GODOY, 2022, p. 79). Percebemos no desabafo de Lúcio que ele precisa “agir normalmente”, ou seja, não sair fora do padrão, daquilo que é imposto como “normal” pela sociedade.

Nesse outro trecho, através dos pensamentos de Mário, durante a conversa, após confessar seu desejo por Lúcio, e também de todas as confissões do protagonista, notamos que o sentimento era recíproco:

Vejo a recusa em seus olhos, Lúcio, em suas mãos apertadas. E há também um brilho de aceitação em seus olhos. Por que, então recusar, Lúcio? Por quê? Desde o início sabíamos os dois que chegaríamos onde chegamos. Tudo nos conduzia a isso. As minhas e as suas ações. Não perderei você por me fazer chegar a esse ponto, acreditá-lo com vontade, com desejo de me aceitar como sou e como eu o quero e, depois, recusar. Odeio essa sua pureza e bondade. Tenho inveja de sua segurança. Tenho inveja de vê-lo tão certo em aceitar o sofrimento. Talvez não precise de tanto. [...] Mais a impossibilidade que ficará comigo. Ou esse simples ato de o amar tanto (GODOY, 2002, p. 149 – itálico no original).

Assim, enquanto a heterossexualidade manifesta-se naturalizada e tomada como referência centralizadora, a homossexualidade configurar-se-ia como um suposto desvio da norma, como o outro, o diferente, o estranho. No diálogo a seguir vemos, mais uma vez, como se configura o armário em *As lesmas*, Mário sente que a sua amizade com Lúcio é “suja”:

Sujo, entende?
 Sujo? Onde, o quê?
 Em nós.
 Nós? Em nós?
 Não, talvez não. Apenas em mim.
 Sujo, você? Mas por quê?
 Em relação à nossa amizade.
 Nossa amizade? Suja?
 Sim, nossa amizade.
 Mas onde, por quê? Como?
 Nunca reparou que eu não me encosto em você? Nunca? Nunca se perguntou por que nunca te dei um abraço? Por que nunca quis dormir aqui em sua casa, em seu quarto, perto de você?
 O que isso tem a ver?
 Quase nada. Apenas que, se me encostasse em uma só parte de seu corpo, a mínima parte de seu corpo, seria incapaz de resistir ao desejo do resto (GODOY, 2002, p. 148).

O armário corrobora e controla justamente a exposição da sexualidade em lugares tidos como públicos, contribuindo para que essa manifestação aconteça somente nos aspectos da vida privada, ou muitas das vezes, serve como um “aparelho controlador” até mesmo nesse ambiente privado. Estar no armário, ou compactuar com essa estância, reforça a opressão as sexualidades não normatizadas e contribui para a manutenção da heteronormatividade.

Para Flávio Pereira Camargo (2010), ficar no armário ou “sair do armário” tem suas implicações:

sair implica em mostrar à sociedade uma identidade, por vezes, estigmatizada; em assumir essa identidade perante todos, o que nem sempre é fácil, pois os homossexuais assumidos enfrentam, com certa frequência, preconceitos de variada ordem. [...] Ora, ao assumir uma identidade gay, o homossexual passa a ser reconhecido como tal, limitado a um locus, a um espaço predeterminado na e pela sociedade heteronormativa, ou seja, o espaço dos guetos, dos becos, das boates e das saunas gays, entre outros. Enfim, uma fronteira é estabelecida entre os padrões aceitos pela sociedade e os não aceitos, cabendo àqueles sujeitos que ultrapassam os limites estabelecidos, na maioria das vezes, viverem à margem da sociedade como excluídos, como excêntricos (CAMARGO, 2010, p. 81).

Retomando de forma sucinta o enredo do romance, não necessariamente em ordem cronológica, tem-se o início com a cena do suicídio de Lúcio, o protagonista. A narrativa godoyana apresenta um personagem, Lúcio, cuja constituição psicológica está totalmente perturbada, resultando na vulnerabilidade do seu próprio eu, pois o indivíduo tem dificuldade de estabelecer uma identidade fixa, como abordada no capítulo anterior, e muitas vezes se questiona: “E padre Antônio? Mário? Eu?” (GODOY, 2002, p. 209). Não há mais uma identidade plenamente unificada, segura e coerente, isso seria uma ilusão. Contrário a essa realidade, como assegura Hall,

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2011, p. 13).

Nesse contexto, o sujeito é confrontado por uma multiplicidade desconcertante de instáveis identidades possíveis, com cada uma das quais ele pode se identificar pelo menos temporariamente. Nesse outro trecho do romance podemos ler: “Lesma? E eu? Como ando eu, se não tenho mais a mim mesmo, dividido e repartido entre eles? O que fizeram de mim, que não me consultaram, nem me indagaram se me importava?” (GODOY, 2002, p. 202). Sendo assim, o indivíduo pós-moderno tenta encontrar o seu lugar de fala e sua posição identitária, de acordo com o meio em que vive, consoante Hall (2011), o sujeito é confrontado por uma multiplicidade desconcertante de instáveis identidades possíveis, com cada uma das quais ele pode se identificar pelo menos temporariamente.

No dia 23 de fevereiro Lúcio relata em seu diário a decisão de fazer um passeio, sem que ninguém soubesse para onde iria, para tentar se esquecer de Mário, e foi onde ele viu, pela primeira, vez duas lesmas no ato sexual que lhe fez lembrar-se de Mário:

Resolvi dar um passeio, sem dizer a ninguém aonde ia. Estava de saco cheio e resolvi sair um pouco, andar sem destino, sem saber para onde ir. Acabei indo até o lago das Rosas e, depois, ao bosque que lhe fica atrás e ao lado. Olhei para alguns bichos do zoológico. Mas tinham todos a cara triste, para além daquelas grades. [...] Quantas vezes já escrevi aqui que eu quero esquecer? [...] Esquecer é tudo o que eu quero. E tudo o que não consigo. Quando já ia embora, sair do parque e tomar o ônibus de volta pra

casa, ao pé de uma árvore, quase escondidas pela sombra, descobri duas lesmas no ato do amor. [...] Ao final, a fêmea se desdobrou em carícias de imensa ternura, pareceu-me, subindo e descendo do corpo e caramujo do macho, tocando-o com suas antenas. Pensei em Mário. [...] Tristes. Pareciam tristes se arrastando, mesmo que a fêmea, a que eu acho que era a fêmea, se desdobrasse em carícias (GODOY, 2002, p. 37-38).

Depois de Lúcio ter encontrado as lesmas, no parque, a lembrança delas ficou recorrente em seus sonhos, elas pareciam tristes ou será que a sua tristeza é que refletia nelas? Essa é uma leitura possível. Dois dias após tê-las visto, Lúcio começa a sonhar com elas: “Ontem acordei durante a noite. Sonhava com as duas lesmas no ato do amor [...] Se existe algum motivo para esse sonho, se existiu, não consigo atinar agora” (GODOY, 2002, p. 39). As lesmas fizeram Lúcio pensar em Mário e agora o fato de sonhar com elas sugere que Lúcio nutria um sentimento pelo amigo e isso o deixa ainda mais intrigado: “Já nos explicaram em sala de aula, não sei se entendi direito, que os sonhos nos revelam, embora de forma metafórica e simbolizada, e, por isso mesmo, de forma às vezes incompreensível para nós, nossos mais escondidos desejos ou segredos, o que for” (GODOY, 2002, p. 39). Vimos que o personagem retoma de forma intertextual a *Interpretação dos Sonhos*, de Sigmund Freud, livro publicado em 1899 com a data 1900, que aborda de uma forma inovadora, na época da publicação, os processos inconscientes, pré-conscientes e conscientes envolvidos nos sonhos, incluindo sonhar, recordar e relatar o sonho. Podemos, dessa forma, considerar que os sonhos com as lesmas “sugerem”, assim, uma “tendência” homossexual, aquele desejo que Lúcio tinha por Mário, mas tentava esconder de si mesmo.

Nesse sentido, o fato de Lúcio ter visto as lesmas, no ato do amor, sugeriu-lhe seu envolvimento com uma pessoa de seu mesmo sexo e agora os seus sonhos passam a refletir os desejos reprimidos pelo consciente:

Novo sonho com as lesmas, na mesma posição, no mesmo bosque, no mesmo círculo de sombra [...] Só não compreendo o porquê. Por que as lesmas? Não quero pensar em algo que explique esses sonhos, acho que eles vão continuar acontecendo [...] elas não me assustam, mas incomodam (GODOY, 2002, p. 41-42).

Assim, compreende-se por que Lúcio se questionava, mas ao mesmo tempo, temia descobrir o que ele tentava esconder de si mesmo, pois, em seu consciente reprovava tal relacionamento homoafetivo, mas em seus sonhos realizava o seu desejo por Mário.

Partindo dessa premissa, as lesmas podem ser lidas como a metáfora da homossexualidade não realizada, reprimida, por isso volta tanto em seus sonhos.

Outra questão que se torna ponto central na narrativa godoyana e ajuda a desencadear em Lúcio uma angústia e constantes crises existenciais e conflito moral, é o assédio sexual sofrido. Mesmo diante das recusas, após sofrer o abuso sexual, o padre insistia para que Lúcio aceitasse as suas carícias na enfermaria, sempre atrás do garoto, principalmente durante os jogos de futebol na quadra. Esse episódio desencadeia em Lúcio uma repulsa e um conflito interior que lhe causa um grande impacto psicológico, tanto que o padre, assim como Mário estão sempre presentes em seus pensamentos: “Nada, nem ruídos e nem silêncio. Apenas a noite e a ausência de tudo. As lesmas, os olhos. Mal me levanto e tudo gira. O colégio, os padres, as aulas. Padre Antônio rezando Ave-Marias – as lesmas. Mário?” (GODOY, 2002, p. 94). Este trecho é tudo o que Lúcio escreve na página do diário no dia 23 de maio e percebemos a angústia pela qual o jovem passa.

No quarto capítulo do romance, as lesmas aparecem novamente no enredo em dois momentos distintos, mais uma vez no sonho de Lúcio e como tema da aula, tanto que o título desse capítulo é homônimo do livro “As lesmas”. Como já mencionamos, essa parte do enredo tem início com a data do dia doze de junho de 1964, ou seja, a manhã do dia do suicídio. Deprendemos que pela data escolhida por Lúcio para tirar a própria vida, ser justamente no dia que se celebra o amor no país, Dia dos Namorados, não é aleatória, é uma forma de protestar a impossibilidade de celebrar o amor homoafetivo. São seis páginas descrevendo o momento íntimo entre o casal de lesmas que Lúcio vira no zoológico e que somente nos últimos parágrafos descobrimos que se trata de mais um sonho do personagem, seu último sonho:

Sentou-se na cama ouvindo o som da própria voz que gritava. Pela janela do quarto, quadriculando a região do travesseiro em que há pouco dormia, Lúcio podia ver o clarão do sol da manhã quente e úmida. --- As lesmas. Estava rouco. Sempre as lesmas, pensou, desde que um dia as vira no bosque do jardim zoológico. O mesmo sonho a assustá-lo: o vento, as folhas caindo, o sol a queimar tudo. Pulo da cama como se estivesse com pressa e começou a tirar o pijama. Era necessário colocar roupa especial para ir ao colégio. Seria hoje. Hoje! Seria grande esse dia? (GODOY, 2002, p. 180).

O sonho de Lúcio é descrito ora por uma voz narrativa onisciente, ora pelo próprio fluxo de pensamento dele. O fato é que o personagem se encontra novamente no

bosque no momento em que se depara com os moluscos e presença silenciosa e vagarosamente o acasalamento: “[...] corpo mole e pegajoso sobre corpo mole e pegajoso [...] amavam-se inocentes e ternas, pois da cabeça de uma projetava-se um filete brilhante que ia se plantar na cabeça da outra, na mesma altura, mantendo sempre uma grossura por igual em todo o comprimento [...]” (GODOY, 2002, p. 176).

Em meio a essa descrição erotizada do acasalamento o personagem tenta insistentemente distinguir o macho e a fêmea: “[...] saber qual das duas era o macho, qual a fêmea, e isso eu iria saber logo, era questão de minutos ou mais, [...] e isso eu estava disposto a esperar, para, enfim, saber qual das duas penetrava, qual das duas era penetrada (GODOY, 2002, p. 176). Podemos inferir que os recorrentes sonhos de Lúcio eram a projeção de um desejo não realizado, o seu relacionamento com Mário, referenciado explicitamente numa parte da narrativa do sonho e que logo é negado: “Nada além dele, das lesmas que rastejavam, [...] era sempre uma cantiga monótona e repetida. Não, não quero, sabia bem, não quero [...]” (GODOY, 2002, p. 179 – grifo nosso).

Na quinta parte do quarto capítulo, temos mais seis páginas em que as lesmas reaparecem, agora como tema da aula em que o professor fala sobre a espécie, a última antes de Lúcio sair da sala e se dirigir para a capela onde cometeria o suicídio. Sentado na carteira absorto em seus pensamentos, vez ou outra prestava atenção no que ele dizia: “– O ramo dos moluscos compreende os caracóis, os caramujos, os polvos, as lulas e as lesmas. Não podiam faltar as lesmas: elas tinham de estar presentes. [...]” (GODOY, 2002, p. 199).

Em um determinado momento ao falar sobre os olhos do animal, Lúcio sente como se agora, ao olhar as lesmas na mesa do professor, elas também o observassem: “– Os olhos. Tinham olhos e me viam, não é possível, viam-me olhando para elas, violentando sua intimidade, expondo essa intimidade, uma serra e um corte, as cavidades expostas” (GODOY, 2002, p. 200). Lúcio se sente observado como as lesmas e incomodado com aquele olhar do “outro”, do animal, faz uma série de indagações sobre todas as coisas que o atormentam e que vem à tona: “O que poderiam ter visto sem terem estado na enfermaria, no quarto, na sala iluminada pela luz das velas, no seguro isolamento do banheiro cheio de vapor, esse menino demora demais no banho e gasta muita água” (GODOY, 2002, p. 200). Respectivamente Lúcio se refere ao assédio (enfermaria); ao pedido de Mário (quarto e sala) e ao possível fato de se masturbar (banheiro). E, mais uma vez, as lesmas lhe faz pensar em Mário, e novamente ele recusa/nega o desejo: “Beijo de lesma é pegajoso e o que nunca vi:

Mário nu, seu sexo exposto na própria hora da nudez. Não, não, não” (GODOY, 2002, p. 202).

Nesse sentido, o animal situa-se nesse campo nomeado “outro”. A relação do homem com o animal está sempre presente nas narrativas admitindo duas possibilidades: uma, a mais habitual, é o homem observar o animal e projetar sua própria psique e sentimentos; a outra, é tentar imaginar como o animal nos vê, assim como Jacques Derrida (2002) se viu observado nu por um gato. Em *O animal que logo sou*, o filósofo argumenta:

Há muito tempo, pois. Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro. Frequentemente me pergunto, para ver, quem sou eu – e quem sou eu no momento em que surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo. [...] (DERRIDA, 2002, p. 15).

No romance em apreciação, o exercício de alteridade animal começa na sua apreensão pela linguagem. Podemos observar que há duas possibilidades, Lúcio ao observar as lesmas projeta nelas sua psique e ao olhar para as lesmas se sentiu observado, visto por elas, “o outro”, e isso lhe trouxe um certo incômodo, pois é como se elas pudessem desnudá-lo assim como acontece com Derrida ao ser notar observado por um gato.

Helena Godoy recorre a imagens e situações simbólico figurativas, como neste caso, a lesma digna, portanto, de uma maior consideração existencial e filosófica, até mesmo porque, como mencionamos, dá título ao romance e a um dos capítulos. Dentro de todas as perspectivas que as lesmas adquirem ao longo do enredo podemos buscar alguns significados.

De acordo com Juan-Eduardo Cirlot (1984), no *Dicionário de símbolos*, as lesmas representam “o germe masculino, a origem da vida, o movimento silencioso da escuridão para a luz” (CIRLOT, 1984, p. 338-339). A lesma é um ser paradoxal que com a sua naturalidade rastejante e pegajosa desperta o admirável deslumbramento diante da vida e o horrendo, o asco que causa repugnância aos indivíduos.

Dentre as acepções, as lesmas remetem a um tempo ancestral, no qual a pressa moderna nada significa, e a vida se celebra simplesmente pela própria existência. Elas não escondem seus rastros, deixando uma trilha viscosa à medida que avança, escrita com o corpo, que vai ao mesmo tempo explorando o desfilar erótico, sensual, tanto que o acasalamento dos animais no bosque faz Lúcio pensar no corpo “nu” de Mário. Ao mesmo tempo, a lesma é um marco vivo de um ser sem lembranças, sem destino e sem identidade

que parece derreter e dissolver à medida que avança, até que por fim morra, similar ao que acontece com Lúcio no decorrer da narrativa. A passagem que segue torna compreensível essa analogia entre o personagem e o animal, o desinteresse pela vida se intensifica a cada dia que passa e no dia 28 de maio escreve em seu diário:

Abandonei tudo: a oficina, o caminhão velho, os livros, as lições. Vou às aulas e escrevo. Só isso. E as lesmas, mais lesmas, mais lesmas, mais lesmas, mais lesmas, mais lesmas, as lesmas, as lesmas, lesmas, lesmas, lesmas, lesmas.

Dissecado, o sexo também se revela vazio, completamente vazio, oco. Vazio e seco.

Nada. Nada. Nada. Nada? Nada? Nada? Nada! Nada! Nada!

Nada (GODOY, 2002, p. 96).

Através do recurso da repetição “mais lesmas” até “lesmas”, a expressão vai se desintegrando assim como as lesmas vão deixando seus rastros e se “desmanchando” pelo caminho, também Lúcio com o passar dos dias, vai se fragmentando até não sobrar mais nada, somente o vazio. É assim que ele se sente, sozinho, solitário, oco por dentro, tanto que a palavra nada é repetida dez vezes: primeiramente afirmando, depois indagando, em seguida exclamando, como se fosse um brado e finaliza reafirmando: “Nada”.

Numa perspectiva bíblica, já que a própria narrativa nos permite analisar por esse viés, as lesmas simbolizam o pecado, mostram como é a vida dos pecadores sem luz, conotando o apequenamento do sujeito. Vejamos uma parte do diálogo em que Mário diz se sentir “sujo” por ter desejos homoafetivos: Sou eu, isso mesmo. Sou sujo. / Não penso isso de você. / Pois devia como meu pai. Ou o seu. Principalmente meu pai. / Não interessa a opinião de meu pai ou do seu. Interessa a minha opinião a seu respeito (GODOY, 2002, p. 145). Em seguida, Mário pensa: “*Eu quero você, entende? Oh! Lúcio, se tudo fosse diferente. Se vissem que é limpo e puro. Mas ninguém vê assim* (GODOY, 2002, p.145 – itálico no original). Vemos que o personagem pondera sobre o seu sentimento que é puro, verdadeiro e “limpo”, mas que ninguém vê dessa forma e sabemos que ele se sente assim pela formação social e religiosa em que está inserido.

O Salmo cinquenta e oito, do livro bíblico, relata o clamor do indivíduo considerado justo perante a Deus, que pede pelo castigo e a justiça divina contra os indivíduos pecadores que insistem em perseguir em seus erros:

Ó Deus, quebra-lhes os dentes nas suas bocas; arranca, Senhor, os queixais aos filhos dos leões. Escorram como águas que correm

constantemente. Quando ele armar as suas flechas, fiquem feitas em pedaços. Como a lesma se derrete, assim se vá cada um deles; como o aborto duma mulher, que nunca viu o sol. (Salmos 58: 6-8 - grifo nosso)

Biblicamente, o justo sabe que em Deus a sua recompensa é certa e que os ímpios serão julgados por Ele e, assim como as lesmas, desaparecerão: “Como a lesma se derrete, assim se vá cada um deles”. Nesse contexto, na bíblia, o “pecador” é comparado à lesma, por isso, podemos inferir a relação do título do livro de Godoy com o que acontece na trama, Lúcio e Mário se sentem “condenados” pelos seus “pecados”. A relação entre pessoas do mesmo sexo é considerada uma verdadeira perversão para os cristãos. Isso porque na Bíblia está escrito: “Não te deitarás com homens, como fazes com mulheres: é abominação” (Levítico, 18:22). A referida passagem, somada à metáfora de Adão e Eva, que representa a família através do homem e da mulher, servem de “justificativa” para a aversão da homossexualidade, por isso, vemos Mário e Lúcio, de famílias tradicionais, educados em colégio católico, em plena repressão militar, se sentirem tão culpados, envergonhados e “sujos” por nutrirem um sentimento homoafetivo.

Outro animal que tem uma simbologia importante no romance é o pássaro. De fato, sabemos que a presença alegórica, simbólica dos animais na literatura se confunde com a própria história da literatura. Desde os primórdios os animais frequentam as histórias literárias. No romance godoyano, podemos encontrar além da presença recorrente das lesmas, que dá título ao livro, também os pássaros que estão sempre presentes, podendo ser interpretados de diversas formas.

Os pássaros estão presentes em vários momentos significativos do enredo e como já pontuou Resende (2003), “no episódio do suicídio, o jogo poético que se criou com o pássaro e a liberdade expressam uma espécie de alívio dos encargos sociais, em que Lúcio supôs que alcançaria somente com a fuga por meio da morte” (RESENDE, 2003, p. 3). O trecho do romance a seguir nos mostra: “Levar a mão em direção a e acontecer o sonho: fuga? Fuga e libertação. Liberdade, fugir. Violentado, abolido, excluído, mutilado, o que fizeram de mim? [...] / ABERTA A PORTA. / Passo, passar indo e, asas abertas, medidas pesadas, premeditadas (GODOY, 2002, p. 208).

Em outro momento, vemos que o pássaro é a própria analogia de Lúcio, ambos se confundem:

[...] se é que desde o princípio aquelas voltas que o pássaro dava ao redor da árvore deixavam-no tonto [...] e apenas não entendia o que o pássaro queria ou qual seria sua intenção ao dar voltas e mais voltas sobre e ao lado da árvore e às vezes até mesmo por baixo dela e seus galhos secos e

pontiagudos quase sendo tocado quando, abandonando a rota circular do vôo monótono, o pássaro mergulhava fundo e se desviava e regressava para o alto, para suas voltas iniciais e ele iniciava tudo de novo num movimento repetido e lógico e ele apenas não sabia que lógica era aquela e sabia também que não podia adivinhar a lógica de um pássaro que dava voltas e mais voltas e vôos rasantes ao redor e em direção a uma árvore de galhos secos e pontiagudos e tudo aquilo sem explicação ou motivo aparente [...] (GODOY, 2002, p. 19).

Esse episódio se refere ao dia em que Mário recebeu a carta de Rubens e perto dele logo o pássaro começou a dar inúmeros voos sem que ele entendesse o motivo. Mas podemos inferir que se assemelha ao comportamento de Lúcio, ou melhor, é como se ali estivesse ele próprio querendo dizer alguma coisa à Mário. Resende pontua que: “Lúcio é esse pássaro que Mário cativou, despertando nele um amor proibido. [...] As voltas em torno dos galhos secos e pontiagudos simbolizam as angústias interiores” (RESENDE, 2003, p. 6). Assim, Mário concentrado lendo a carta, não percebeu quando: “Num movimento mais brusco [...] acabara por fincar o peito numa das extremidades pontiagudas de um dos tantos galhos ressequidos e pontudos da árvore [...] e o pássaro lá ficara debatendo-se e tentando se soltar” (GODOY, 2002, p. 21). Isto é, o pássaro representa aqui também um mau agouro, uma analogia ao suicídio de Lúcio.

Dando prosseguimento à análise, na segunda parte do capítulo três, “As horas”, há a descrição de uma noite em que Lúcio em seu quarto ouve música e tem uma conversa franca com Mário. A conversa inicia “despropositadamente” com Mário perguntado a Lúcio sua opinião sobre o poema que havia escrito e trouxera para que ele lesse, já que Mário era aspirante a escritor: “Então, que tal o poema? Bom. Bom como? Muito, pouco?” (GODOY, 2002, p. 135).

Entre o diálogo (fonte escrita normal) e pensamentos dos personagens (fonte escrita em itálico) temos acesso ao que eles pensam no momento em que conversam. E na discussão sobre a temática do poema, se o amor existe ou não, é o que dá início à discussão: “É justamente isso que nunca compreendi, essa necessidade de afirmar que o amor não existe. Você está apenas se defendendo através dessa negação, certo? Não acho isso não” (GODOY, 2002, p. 138). Em seguida, o pensamento de Mário contradiz o que ele afirma: “*Na verdade, Lúcio, acredito sim. Mas tenho de continuar dizendo o que digo*”. *É premeditado, mas necessário. Dói magoá-lo, mas quero. Agrada-me. [...] Até agora em minha vida, tudo me escapou, menos você. Não quero perdê-lo, mas não sei o que fazer*” (GODOY, 2002, p. 139 – itálico no original) e continua: “*Tenho necessidade de você, é por isso que não quero*

perde-lo. Você é muito mais do que já foram tantos outros. Você entenderia isso?” (GODOY, 2002, p. 139 – itálico no original). Lúcio pensa: “*Sei que você gosta, mas não da maneira como quero: só amizade, só isso*” (GODOY, 2002, p. 137 – itálico no original). Percebe-se, mais uma vez, a técnica da simultaneidade empregada, semelhante às cenas cinematográficas, recurso bastante utilizado nas obras pós-modernas. Nesse caso, o autor utiliza diferentes letras para representar ora o pensamento das personagens, ora o diálogo em si.

A continuação do capítulo três é a cena de Mário chegando na casa de Lúcio e o diálogo entre eles em seu quarto, só que agora pela voz narrativa de um narrador onisciente, isto é, por um outro foco narrativo.

Quantas vezes surpreendera Mário com os olhos postos nele? [...] Quase diria amor, se não tivesse tanto medo. [...] Não tinham sido muitas vezes, mas aconteceram em momentos significativos. Depois, ficava com raiva de si mesmo, por ter elevado os olhos e procurado os de Mário, deixando-se contaminar por um constrangimento e uma timidez insuportáveis. E Mário continuava como antes, sem mudar sua aparência serena, parecendo apenas esperar e ter muita paciência. Procurava justificar-se, afirmando sua amizade sincera por Mário, como a que se tem por um irmão (GODOY, 2002, p. 155).

Para Sedgwick, “mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas” (SEDGWICK, 2007, p. 22). Percebemos que o personagem Lúcio até no ambiente privado “fica no armário”, evitando colocar os olhos sobre Mário, ficava enraivecido e envergonhado por, algumas vezes, ser pego “admirando” o amigo. Assim, através dos diálogos, transcritos ao longo da análise, vemos que o embate entre se entregar aos sentimentos e desejos e permanecer no armário se perpetua.

Na ordem cronológica, temos a descrição de Mário chegando à casa de Lúcio, mas, estruturalmente, na narrativa, esse trecho vem antes da segunda parte, terminando exatamente no ponto em que a anterior inicia. Então, cronologicamente, viria em seguida, com a descrição da ambientação do cenário em que se encontram: “As velas, as chamas, o lustre no alto, os quatro cantos da sala, o tapete ligo frio e vermelho escuro. As velas e as chamas, a música e Mário: eles” (GODOY, p. 161).

O poema que temos conhecimento agora, escrito por Mário, é na verdade uma espécie de declaração de amor para Lúcio: “Qual a razão daquele olhar e o que pretendia Mário com o poema? Pelo tema e pelo desenvolvimento, ele possibilitava mais de uma leitura. Mário era ambíguo e dúbio no que dizia, o poema parecendo ter sido escrito para a ocasião” (GODOY, p. 160). Adiante, temos o final do poema que é lido por Lúcio:

... amamos na proporção que destruímos,
 Pecamos na proporção que desejamos.
 E se nos sentimos felizes,
 é porque estamos contentes
 com o que praticamos.
 E o praticamos na proporção
 do corpo e na inversão da imagem.
 E ninguém, depois de nós, compreenderá
 a razão de tanto pecado.
 (GODOY, 2002, p. 160-161)

O poema é uma confissão de amor sobre o qual Mário acredita e verdadeiramente sente, entretanto, mais uma vez, a escolha lexical “pecado” evidencia o desvio da norma estabelecida. O destino dos homossexuais estaria ou no sigilo de suas práticas ou na sua segregação, condicionado a um lugar incômodo para viver. Arriscando-se a viverem diversas formas de violência, muitos homens e mulheres passaram a interrogar a sexualidade legitimada, contestando a norma e vivendo fora dos limites estabelecidos. Entendida como prática desmoralizante, os homossexuais deveriam ser corrigidos, por corromperem a naturalidade e por fugirem da norma: “E ninguém, depois de nós, compreenderá a razão de tanto pecado”.

Dentre as várias possibilidades de leituras, podemos estabelecer também um diálogo com a teoria *queer*, como representação da cultura de uma minoria, levando em consideração a busca pela identidade vivenciada pelos personagens homossexuais Lúcio e Mário. A teoria *queer* surgiu na década de 80 do século XX e teve como referencial teórico os estudos de Foucault e Derrida, além da contemporânea Judith Butler. Ela foi originada do encontro dos estudos culturais norte americano com o pós-estruturalismo francês. A palavra *queer*, mesmo não tendo tradução para o português, como ressalta Lugarinho (2001), pode ser entendida por aquilo que é excêntrico, que “subverte” a ordem de uma sociedade heteronormativa e centralizadora. Nas palavras de Fábio Figueiredo Camargo (2013):

Os estudos *queer* que propõem a visada da diferença e o respeito a ela, trazem ainda uma visão mais livre, pois se juntam aos estudos culturais e abrem a possibilidade para aquilo que, muitas vezes era tabu. A teoria *queer*, que surge no começo dos anos 1980, aponta para o fim dos conceitos de heteronormatividade, homoafetividade, masculino e feminino, e abarca a excentricidade do sujeito em seu modo mais radical. Ainda pouco utilizada pelos estudos de literatura ela tem muito a contribuir para o aumento das possibilidades de estudos dos textos que transgridem a narrativa meramente homoerótica. Daí a possibilidade de se aceitarem todas as possibilidades de narrativas que tragam personagens gays, excêntricos ou fora da ordem no que tange à sexualidade, de etnia, de raça como *queers* (CAMARGO, 2013. p. 11 e 12).

Percebemos uma busca constante, tanto de Mário quanto de Lúcio, pela sua identificação, de forma que estão sempre sendo confrontados com as várias identidades possíveis de serem assumidas, tal como é postulado na teoria de Hall (2011):

O sujeito assume identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. [...] Somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2011, p. 13).

Dessa forma, é possível analisar quem são esses sujeitos, de onde eles falam e qual lugar assumem, tanto na obra quanto na sociedade, já que ser homossexual é ser excêntrico numa sociedade patriarcal e heteronormativa.

Ainda segundo Lugarinho (2001), a teoria *queer* pretende assinalar o lugar do *queer* (o homossexual) no concerto cultural em que se inscreve, ao observá-lo sob as suas inúmeras facetas sociais, étnicas, nacionais etc. sem tentar projetar uma imagem essencialista e globalizante, pelo contrário, investindo na diferença como a única forma de perceber o seu lugar e os sentidos que gera. A teoria *queer* representa uma minoria, mas vale ressaltar, que contém uma diversidade de classe, orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade e etnia, apresentando uma situação de maioria devido a sua multiplicidade de especificidades e tipos excêntricos.

Para finalizar, adentrando o processo gradual de negação de sua homossexualidade, Lúcio mobiliza um conjunto de representações normativas que camuflam sua identidade sexual: “[...] a amizade interessava menos, por querer ser mais que isso e haviam, infelizmente, ficado só nisso, pois Lúcio se recusara, Lúcio se negara, e ele teria feito qualquer coisa para tê-lo” (GODOY, 2002, p. 168). Desse modo, o “armário” de Lúcio opera

como dispositivo que possibilita sua permanência na masculinidade hegemônica, e logo, a afirmação dessa masculinidade, ainda que essa vivência seja feita com dor, angústia e autonegação tanto para ele quanto para o seu companheiro. Ao contrário de Lúcio, Mário assume o seu desejo, mas sofre tanto quanto pela impossibilidade da posse:

[...] lembrava de ter visto Lúcio nu uma vez, depois do banho, no quarto que era dele e de Rubens, vestindo sua roupa, enquanto ele aguardava para saírem juntos, e tinha certeza de que era assim mesmo que o queria, e Lúcio o rejeitara [...] e era lindo e ele não tinha vergonha de achar que Lúcio era bonito [...] e ele repetia isso para si mesmo, apenas para confirmar o desejo do corpo dele e de seu sorriso, pois quantas vezes fantasiara desnudá-lo, descobrir parte por parte do que lhe era vedado e possuir aquele sorriso assim, e sim, machucava pensar nisso, doía fundo, e daí que o amasse (GODOY, 2002, p. 169).

Considerando essa situação e o contexto declaradamente autoritário e conservador em que estavam inseridos, além de todos os outros fatores mencionados, concluímos que os personagens não podiam deixar transparecer seus sentimentos homossexuais. E, embora, o contexto seja o mesmo, o modo como os personagens se relacionam e lidam com a realidade são diferentes, o que interfere diretamente na construção do “eu” e de suas próprias identidades.

3.2. A intertextualidade pós-moderna - Heleno Godoy e Mário de Sá-Carneiro

Como uma das características do pós-modernismo presentes em *As lesmas*, podemos destacar a intertextualidade que a obra faz não somente com a história (analisada no capítulo anterior), como também com outras obras literárias e escritores, além dos mitos clássicos.

Como explica Sylvestre (2003), os modernos queriam a máxima originalidade, através da invenção da experimentação formal, já com os pós-modernos “a obra usa recursos como a paródia e o pastiche, desmistificando a premissa modernista que busca a obra de arte original” (SYLVESTRE, 2003, p.13). Nesse sentido, se no modernismo a paródia era dominante nos textos, no pós-modernismo ocorre o uso intenso, principalmente do pastiche,

e do leitor é exigido grande esforço para “construir” as diversas possibilidades de enredo apresentadas pela ficção. Sylvestre esclarece que:

O texto pode, como se percebe, embutir um texto em outro ou dissolver um texto em outro. Dessa forma, o pastiche é a modalidade essencial de discurso pós-moderno. A heterogeneidade do texto estimula o leitor, como receptor, a produzir uma significação não unívoca, não estável. Produtores de texto e receptores participam, então, da produção de significações, de sentidos. O produtor cria fragmentos, deixando aberta aos consumidores a recombinação deles. O efeito é quebrar (desconstruir) o poder do autor, mostrando que não há um discurso único, mas um embricamento de discursos que, posteriormente, serão incorporados a novos discursos (SYLVESTRE, 2003, p. 43-44)

De acordo com o conceito de Bakhtin (1988), todo texto literário é um diálogo com outras obras. Da mesma forma, todo texto histórico é um diálogo com outro registro do passado: ambas, ficção e história, são formadas por intertextos. Nesse sentido, *As lesmas* já foi interpretada como um diálogo com o livro *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, em que a autora analisa a complexidade no relacionamento dos personagens com o mundo e consigo mesmos, e a própria questão da existência, o “ser” e o “não ser”, que aponta para a presença de traços da filosofia existencialista e niilista e evidencia como os conflitos existenciais os isolavam do mundo e da convivência com outros seres: “Assim como Roquentin, personagem problemático de *A náusea*, Lúcio, no decorrer do romance, descobre que sua existência estava ligada à presença das coisas, dos objetos que o cercavam e do próprio Mário, objeto de sua paixão” (MORAIS, 2008, p. 2). Também Resende (2003), realiza uma leitura intertextual com a obra literária *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, analisando os pontos semelhantes e dessemelhantes quanto aos aspectos temático, formal e conteudístico. Resende ressalta que, mesmo as temáticas sendo as mesmas (amor “impossível” e suicídio), “as circunstâncias se modificam, e abrem-se novas perspectivas de criação artística que acompanham as transformações sócio, político, econômico e cultural” (RESENDE, 2003, p. 15).

Na ficção contemporânea há uma tendência à problematização do ato de representar o passado e um impulso no sentido de recontá-lo de forma alternativa à história oficial, seja através do uso da paródia, da intertextualidade, seja na mistura proposital de fatos históricos com relatos ficcionais. Percebemos que, em *As lesmas*, várias obras funcionam como intertexto ao longo do romance e podem estabelecer relações de sentido com a narrativa.

Julia Kristeva, pesquisadora e crítica literária, nos anos de 1960, foi uma das primeiras autoras a teorizar sobre a intertextualidade. Em seu estudo, *Introdução à semanálise* (1974), com base no postulado do dialogismo bakhtiniano, ela concebe que cada texto é constituído por um intertexto, numa sucessão de textos já escritos. Na esteira de Mikhail Bakhtin, Kristeva sublinha que todo texto está sempre em diálogo com outros textos, não podendo ser compreendido isoladamente. Assim, a intertextualidade caracteriza o diálogo que a literatura tece consigo mesma, em que um texto provoca outro e outro e outro, formando uma rede intertextual de referências, citações, reutilizações e ressignificações.

Nessa chave de interpretação intertextual com outras obras e autores, é perceptível o diálogo temático que o romance godoyano estabelece com Mário de Sá-Carneiro, mais especificamente com as narrativas “A confissão de Lúcio” e “Ressurreição”, por isso falaremos, ainda que brevemente, sobre os possíveis pontos de encontro entre essas obras, mais detalhadamente faremos uma leitura interpretativa com a “A confissão de Lúcio”. As três obras possuem em comum a temática da homossexualidade, e nas três podemos ver uma relação triádica: Lúcio, Sônia e Mário, em *As lesmas*; Lúcio, Marta e Ricardo em *A confissão de Lúcio* e Inácio, Paulette e Etienne, em “Ressurreição”. Além de abordarem as angústias existenciais e identitárias pelas quais passam as personagens. Em *As lesmas* e *A confissão de Lúcio* temos o suicídio ou o “suicídio-assassinato”, respectivamente, como meios de fugir da “realidade”. Além do questionamento, nos três textos, sobre a identidade homossexual dos personagens que se veem obrigados a permanecerem no “armário” diante da impossibilidade de concretizarem seus desejos pelos parceiros.

A novela de Mário de Sá-Carneiro foi publicada em Portugal, em 1914 e o conto foi publicado também em Portugal, pela primeira vez, em 1915, na coletânea “Céu em fogo”. A semelhança começa pelos nomes dos personagens principais do romance godoyano, Lúcio e Mário, com o próprio escritor português, Mário de Sá-Carneiro, e um de seus principais personagens, Lúcio (personagem da novela “A confissão de Lúcio”). Assim como na novela portuguesa, em que o protagonista realiza uma confissão, também na obra de Godoy, Lúcio (personagem de mesmo nome) faz sua confidência. Ambas as narrativas tratam da temática homossexual.

A confissão de Lúcio é narrada em primeira pessoa e relata a história de um “crime” e de uma confissão. O escritor Lúcio Vaz é solto, depois de dez anos de prisão, acusado de ter matado seu amigo e poeta Ricardo Loureiro, um crime “fantástico”: “Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi, morto para

a vida e para os sonhos... [...] — eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência” (p. 2). Percorre todo o texto o jogo de ser e não ser, de verossímil e inverossímil, de realidade e fantasia. Na narrativa, apresentada através da fragmentação, há a existência de questões que ficam sem resposta no enredo, o real e o imaginário se unem e se fundem angustiosamente.

O protagonista decide contar a sua história para provar sua inocência, iniciando pelo dia que foi apresentado a Ricardo, na cidade de Paris: “Se a sua lembrança me ficou para sempre gravada, não foi por a ter vivido — mas sim porque, dessa noite, se originava a minha amizade com Ricardo de Loureiro” (p. 13). E mais à frente diz:

De resto, no caso presente, que podia valer a noite fantástica em face do nosso encontro — desse encontro que marcou o princípio da minha vida? Ah! sem dúvida amizade predestinada aquela que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado... [...] Decorrido um mês, eu e Ricardo éramos não só dois companheiros inseparáveis, como também dois amigos íntimos, sinceros, entre os quais não havia mal-entendidos, nem quase já segredos [...] Pela primeira vez eu encontrara efetivamente alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do meu espírito — os mais sensíveis, os mais dolorosos para mim. E com ele o mesmo acontecera — havia de mo contar mais tarde. Não éramos felizes — oh! Não. As nossas vidas passavam torturadas de ânsias, e incompreensões, de agonias de sombra... Subíramos mais alto: delirávamos sobre a vida. Podíamos-nos embriagar de orgulho, se quiséssemos — mas sofriamos tanto... tanto... O nosso único refúgio era nas nossas obras. Pintando-me a sua angústia, Ricardo de Loureiro fazia perturbadoras confidências, tinha imagens estranhas (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 13-14).

Lúcio diz de seu relacionamento com Ricardo e como essa amizade foi se fortalecendo e marcou a sua vida trazendo indícios, no enredo, da homoafetividade. Em outros momentos da narrativa percebemos como era recíproco o sentimento do amigo:

— Não pode imaginar, Lúcio, como a sua intimidade me encanta, como eu bendigo a hora em que nos encontramos. [...] Antes de o conhecer, não lidara senão com indiferentes — criaturas vulgares que nunca me compreenderam, muito pouco que fosse. Meus pais adoravam-me. Mas, por isso exatamente, ainda menos me compreendiam, Enquanto que o meu amigo é uma alma rasgada, ampla, que tem a lucidez necessária para entrever a minha. É já muito. [...] Desejaria que fosse mais; mas é já muito (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 23).

Mais adiante, na narrativa, Ricardo faz uma revelação íntima, uma confissão a Lúcio, dizendo que tem o desejo de algo mais que uma “simples” amizade:

Por isso hoje eu vou ter a coragem de confessar, pela primeira vez a alguém, a maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida... [...] A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! Ora eu, só depois de satisfazer os meus desejos, posso realmente sentir aquilo que os provocou (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 23).

Assim como os personagens de Godoy, Ricardo sabe da impossibilidade da posse do outro e das consequências de assumir um relacionamento com alguém do mesmo sexo:

A verdade, por consequência (sic), é que as minhas próprias ternuras, nunca as senti, apenas as adivinhei. Para as sentir, isto é, para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 23).

Outra semelhança que encontramos é o fato de, assim como o personagem Mário, Ricardo sentir “nojo” do seu desejo homossexual:

"Ah! a minha dor é enorme: Todos podem ter amizades, que são o amparo de uma vida, a "razão" de uma existência inteira — amizades que nos dedicam; amizades que, sinceramente, nós retribuímos. Enquanto que eu, por mais que me esforce, nunca poderei retribuir nenhum afeto: os afetos não se materializam dentro de mim! É como se me faltasse um sentido — se fosse cego, se fosse surdo. Para mim, cerrou-se um mundo de alma. Há qualquer coisa que eu vejo, e não posso abranger; qualquer coisa que eu palpo, e não posso sentir... Sou um desgraçado... um grande desgraçado, acredite! "Em certos momentos chego a ter nojo de mim. Escute. Isto é horrível! (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 23).

Após se afastarem por um período de tempo, Ricardo vai para Lisboa e lá se casa com Marta, meses mais tarde eles se reencontraram novamente em Paris:

Ainda hoje me é impossível dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram. Da mesma forma, nunca pude lembrar-me das primeiras palavras que troquei com Marta — era este o nome da esposa de Ricardo” [...] A partir daí, comecei freqüentando(sic) amiudadas noites a casa de Ricardo. As sensações bizarras tinham-me desaparecido por completo, e eu via agora nitidamente a sua esposa. Era uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural [...] (SÁ-CARNEIRO, 1991, p.25-26).

Após a volta do amigo para Paris, Lúcio passa a frequentar constantemente a casa de Ricardo. Portanto, ao passo que relata os acontecimentos que antecederam o crime, as lembranças se embaralham, perdem a nitidez, e a ambiguidade toma conta da narrativa, já que é uma reconstrução fragmentada. Lúcio era amigo íntimo de Ricardo e sua esposa, Marta, uma mulher misteriosa que parece não ter existência própria. A convivência entre eles faz surgir em Lúcio um desejo por ela e tornam-se amantes:

E cada noite era uma nova voluptuosidade silenciosa. Assim, ora nos beijávamos os dentes, ora ela me estendia os pés descalços para que lhos roesse — me soltava os cabelos: me dava a trincar o seu sexo maquilado, o seu ventre obscuro de tatuagens roxas... E só depois de tantos requintes de brasa, de tantos êxtases perdidos — sem forças para prolongarmos mais as nossas perversões — nos possuímos realmente. Foi uma tarde triste, chuvosa e negra de fevereiro. Eram quatro horas. Eu sonhava dela quando, de súbito, a encantadora surgiu na minha frente... Tive um grito de surpresa. Marta, porém, logo me fez calar com um beijo mordido... Era a primeira vez que vinha a minha casa, e eu admirava-me, receoso da sua audácia. Mas não lho podia dizer: ela mordia-me sempre... [...] Por fim os nossos corpos embaralharam-se, oscilaram perdidos numa ânsia ruiva... ... E em verdade não fui eu que a possuí — ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 36).

Ao longo da narrativa, que parece partir para o fantástico, nos permite entender que Marta era uma realidade inventada, um mistério, ou o próprio “duplo” de Ricardo:

— Mas no fim de contas quem é esta mulher?... Pois eu ignorava tudo a seu respeito. Donde surgira? Quando a encontrara o poeta? Mistério... p. 28 [...] Parecia-me, em verdade, enlouquecer. Quem era, mas quem era afinal essa mulher enigmática, essa mulher de sombra? De onde provinha, onde existia?... Falava-lhe há um ano, e era como se nunca lhe houvesse falado... Coisa alguma sabia dela — a ponto que às vezes chegava a duvidar da sua existência. E então, numa ânsia, corria a casa do artista, a vê-la, a certificar-me da sua realidade — a certificar-me de que nem tudo era loucura: pelo menos ela existia (SÁ-CARNEIRO, 1991, p.31).

Como aponta Miguel Almeida (2012), “a necessidade pela concretização do desejo homossexual cria o desdobramento de um duplo que possa servir, simbolicamente, mas não só, de uma representação do sujeito, para que este possa, possuindo-o, possuir-se” (ALMEIDA, 2012, p. 47). O trecho a seguir pode comprovar esta afirmação:

Esquecera as minhas repugnâncias; o que me oscilava agora era outra dúvida: apesar de os nossos corpos se emaranharem, se incrustarem, de ela ter sido minha, toda minha — começou a parecer-me, não sei por que, que nunca a possuía inteiramente: mesmo que não era possível possuir aquele

corpo inteiramente por uma impossibilidade física qualquer: assim como se ela fosse do meu sexo! E ao penetrar-me esta idéia(sic) alucinadora, eu lembrava-me sempre de que o beijo de Ricardo, esse beijo masculino, me soubera às mordeduras de Marta; tivera a mesma cor, a mesma perturbação (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 44 – grifo nosso).

A existência ou não-existência de Marta era um mistério que conflitava Lúcio:

Outrora o mistério apenas me obcecava como mistério: evidenciando-se, também, a minha alma se desensombraria. Era ele só a minha angústia. E hoje — meu Deus! — a tortura vovera-se em quebranto; o segredo que velava a minha desconhecida só me atraía hoje, só me embriagava de champanhe — era a beleza única da minha existência. Daí por diante seria eu próprio a esforçar-me por que ele permanecesse, impedindo que luz alguma o viesse iluminar. E quando desabasse, a minha dor seria infinita. Mais: se ele soçobrasse, apesar de tudo, numa ilusão, talvez eu ainda o fizesse prosseguir! O meu espírito adaptara-se ao mistério — e esse mistério ia ser a armadura, a chama e o rastro de ouro da minha vida... Isso, entretanto, não o avistei imediatamente; levou-me muitas semanas o aprendê-lo — e, ao descobri-lo, recuei horrorizado. Tive medo; um grande medo... O mistério era essa mulher. Eu só amava o mistério... .. Eu amava essa mulher! Eu queria-a! eu queria-a! (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 34).

Vejamus que Marta parece ser uma projeção que Lúcio fez de Ricardo, como se quisesse concretizar aquele amor proibido, improvável:

Assim, uma tarde de verão, lanchávamos no terraço, quando Marta de súbito — num gesto que, em verdade, se poderia tomar por uma simples brincadeira agarotada — me mandou beijá-la na frente, em castigo de qualquer coisa que eu lhe dissera. Hesitei, fiz-me muito vermelho; mas como Ricardo insistisse, curvei-me trêmulo de medo, estendi os lábios mal os pousando na pele... E Marta: — Que beijo tão desengraçado! Parece impossível que ainda não saiba dar um beijo... Não tem vergonha? Anda, Ricardo, ensina-o tu... Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me... .. O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 42-43).

Marta à semelhança de Paulette no conto “Ressurreição”, como veremos adiante, tem apenas um papel mediador, é ela que permite que o sujeito possua o objeto de desejo: Marta permite que Ricardo possua Lúcio, Paulette permite que Inácio e Etienne se entrelacem. Em *As lesmas*, Mário ao possuir a garota de programa que encontra próximo ao cemitério, quando vai visitar o túmulo de Lúcio, estabelece a mesma relação de posse. Apesar de não ser uma relação sexual planejada e desejada a priori, é através dela que Mário possui Lúcio,

e nessa posse sente o afeto que de outra forma não seria possível: “Foi aí que, subitamente, meu pensamento voltou-se para ele [...] Eu o via em cada milímetro do corpo da mulher ao meu lado, em cada gesto dela, em cada posição que seu corpo assumia (GODOY, 2002, p. 27).

Após algum tempo, Lúcio descobre que não era o único amante de Marta e para comprovar vai atrás dela, numa espécie de perseguição:

Decidi espioná-la. Uma tarde tomei um coupé e, descidas as cortinas, mandei-o parar perto de sua casa... Esperei algum tempo. Por fim ela saiu. Ordenei ao cocheiro que a seguisse a distância... Marta tomou por uma rua transversal, dobrou à esquerda, enveredou por uma avenida paralela àquela em que habitava e onde as construções eram ainda raras. Dirigiu-se a um pequeno prédio de azulejos verdes. Entrou sem bater... Ah! como eu sofria! como eu sofria!... Fora buscar a prova evidente de que ela tinha outro amante... Louco que eu era em a ter ido procurar... Hoje, nem mesmo que quisesse, me poderia já iludir... E como eu me enganara outrora pensando que não seria sensível à traição carnal de uma minha amante, que pouco me faria que ela pertencesse a outros... [...] Com efeito, sabê-la possuída por outro amante — se me fazia sofrer na alma, só me excitava, só me contorcia nos desejos... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 47).

Tempos depois, Lúcio descobre também que Ricardo tinha conhecimento dos relacionamentos extraconjugais da esposa, ele fica extremamente chateado e rompe com o amigo. Porém, uma das justificativas de Ricardo, tempos depois quando se reencontram, e lhe confirma a desconfiança, é a de que só possuindo fisicamente o objeto de sua amizade, poderia senti-la verdadeiramente. Ou seja, através de sua mulher, poderia possuir seus amigos e realizar, de certo modo, seu desejo homossexual. Alucinado, Ricardo quer provar a Lúcio que o valoriza acima de tudo e de todos.

— Sim! Marta foi tua amante, e não foi só tua amante... Mas eu não soube nunca quem eram os seus amantes. Ela é que mo dizia sempre... Eu é que lhos mostrava sempre! "Sim! Sim! Triunfei encontrando-a!... Pois não te lembras já, Lúcio, do martírio da minha vida? Esqueceste-o?... Eu não podia ser amigo de ninguém... não podia experimentar afetos... Tudo em mim ecoava em ternura... eu só adivinhava ternuras... E, em face de quem as pressentia, só me vinham desejos de carícias, desejos de posse - para satisfazer os meus enternecimentos, sintetizar as minhas amizades... [...]

— Ai, como eu sofri... como eu sofri!... Dedicavas-me um grande afeto; eu queria vibrar esse teu afeto - isto é: retribuir-to; e era-me impossível!... Só se te beijasse, se te enlaçasse, se te possuísse... Ah! mas como possuir uma criatura do nosso sexo?... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 62).

O escritor português usa uma relação triádica para retratar a homossexualidade de seus personagens. Possuir Marta seria o mesmo que possuir o próprio Ricardo, e Ricardo saber da relação de sua esposa com o amigo, com o seu objeto de desejo, era o mesmo que o possuir também. Almeida discorre mais uma vez sobre a impossibilidade da posse:

A impossibilidade da posse adquire, então, nesta perspectiva, o significado duma impossibilidade de possuir-se. Se a posse era impossível por motivos subjectivos(sic) – por a posse heterossexual ser repugnante para Inácio, ou por Ricardo de Loureiro (Confissão) assumir a posse homossexual como impossível –, a posse de si mesmo é impossível por motivos físicos evidentes (ALMEIDA, 2012, p. 47).

Em outro trecho do enredo é possível confirmar como Lúcio estava confuso entre os fatos que realmente aconteceram ou que foram criados pela sua imaginação:

"Uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, criei-A!... criei-A... Ela é só minha - entendes? - é só minha!... Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós-dois... Ah! e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto - retribuir-to: mandei-A ser tua! Mas, estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava... Satisfiz a minha ternura: Venci! E ao possuí-la, eu sentia, tinha nela, a amizade que te devera dedicar - como os outros sentem na alma as suas afeições. Na hora em que a achei - tu ouves? - foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. E só com o espírito te possuí materialmente! Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 62).

Certo dia, ao ter com Ricardo e tirar satisfação sobre o fato de saber de seu envolvimento com sua esposa, e dela com outros mais, o poeta se justifica para Lúcio: “— Que valem os outros, entanto, em face da tua amizade? Coisa alguma! Coisa alguma!... Não me acreditas?... Ah! mas é preciso que me acredites... que me compreendas...” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 63). Nesse instante, Ricardo arrasta-o até sua casa:

Vem!... Ela é só minha! Pelo teu afeto eu trocava tudo — mesmo o meu segredo. Vem! Depois, foi uma vertigem... Agarrou-me violentamente por um braço... obrigou-me a correr com ele... Chegamos por fim diante da sua casa. Entramos... galgamos a escada de um salto... [...] Ricardo gritava-me num delírio: — Vamos ver! Vamos ver!... Chegou a hora de dissipar os fantasmas... Ela é só tua! e só tua... hás-de me acreditar!... Repito-te: Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se materializasse para te possuir... Ela é só minha! É só minha! Só para ti a procurei... Mas não consinto que nos separe... Verás... Verás!... E no meio destas frases incoerentes, impossíveis, arrastava-me correndo numa

fúria para os aposentos da sua esposa, que ficavam no segundo andar. (Pormenor curioso: nesse momento eu não tinha a sensação de que eram impossíveis as palavras que ele me dizia; apenas as julgava cheias da maior angústia...) (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 63).

Ao entrar nos aposentos de Marta, Ricardo mata-a com um tiro. Então ocorre o mistério: quem está no chão, sem vida, não é Marta, e sim Ricardo. E aos pés de Lúcio está o revólver. E o improvável, mas fantástico da narrativa acontece:

Tínhamos chegado. Ricardo empurrou a porta brutalmente... Em pé, ao fundo da casa, diante de uma janela, Marta folheava um livro... A desventurada mal teve tempo para se voltar... Ricardo puxou de um revólver que trazia escondido no bolso do casaco e, antes que eu pudesse esboçar um gesto, fazer um movimento, desfechou-lho à queima-roupa... Marta tombou inanimada no solo... Eu não arredara pé do limiar... E então foi o mistério... o fantástico mistério da minha vida... Ó assombro! ó quebranto! Quem jazia estiraçado junto da janela, não era Marta - não! — , era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés - sim, aos meus pés! - caíra o seu revólver ainda fumegante!... Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 63).

Diante da cena final, ficamos em dúvida sobre quem seria o assassino ou a vítima. Ou ainda podemos indagar se Marta era real ou não passava de uma projeção da atração sexual que Ricardo e Lúcio sentiam um pelo outro e da atração que Ricardo sentia por outros amigos, de quem Lúcio tinha ciúmes. Dessa forma, no julgamento, após relatar o que aconteceu, ninguém acreditou na história contada por Lúcio. Ele mesmo, aliás, não se esforçou em fazer com que os jurados acreditassem. Era verdadeira, mas inverossímil. E os dez anos de cadeia foram uma espécie de descanso para sua alma atormentada. O que lemos, portanto, é o relato de um mistério. Só e distante dos homens, agora Lúcio está à espera do fim:

Acho-me tranqüilo(sic) - sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado de um outro. Permaneci, mas já não me sou. E até à morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... A morte real - apenas um sono mais denso... Antes, não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. Ela prova como fatos que se nos afiguram bem claros são muitas vezes os mais emaranhados; ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque a sua justificação é inverossímil - embora verdadeira. Assim eu, para que lograsse ser acreditado, tive primeiro que expiar, em silêncio, durante dez anos, um crime que não cometi... A vida... (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 67).

Já no conto “Ressurreição”, escrito em terceira pessoa, último conto que integra a coleção de *Céu em fogo*, além das semelhanças citadas anteriormente, temos um protagonista, o romancista Inácio Gouveia, que tem uma nítida repulsa pela posse heterossexual já esboçada nos primeiros capítulos.

– A posse?...

A Náusea maior – pelo menos o vômito negro sucedendo ao espasmo dourado. Coisas peganhentas e húmidas, malcheirosas, repugnantes... Onde encontrar beleza nos contactos do cio? Beleza... Mas haverá ridículo mais torpe?... Ah!, o horror dos sexos – cartilagens imundas, crespas, hilariantes... E os suspiros da cópula; as contracções(sic) picarescas, suadas... Infâmia sem nome! Infâmias sem nome! Como resistir a tudo isto uma alma sensível?... (2017, p. 24-25)

Vemos que a repulsa se caracteriza por uma grande intensidade, sugerindo a impossibilidade da posse heterossexual, como o comprovam as palavras náusea, vômito negro, horror, ridículo, infâmia, e sobretudo a descrição depreciativa do órgão sexual feminino. Inácio sente náuseas que podem estar relacionadas a crise de identidade sexual tal qual passa o personagem Lúcio. Em ambos os personagens, a náusea nunca chega a ser vômito, permanece como uma dor monótona, a véspera do que não vem.

Inácio conhece o ator e comediógrafo, Étienne Dalembert em um ateliê que frequenta, bem como a dançarina Paulette Doré por quem acaba tendo um relacionamento pouco duradouro, até mesmo pela intolerância heterossexual já mencionada. Algum tempo depois, após o término do romance, Paulette e Étienne iniciam um caso amoroso, e assim como em *A confissão de Lúcio*, Paulette será o elo entre Inácio e Étienne.

Como explicita Almeida (2012), “O papel de Paulette como mediadora entre a posse homossexual de Inácio e Etienne aproxima-a fortemente de Marta [...] que, surgindo como a alma sexualizada de Ricardo, possui Lúcio para que Ricardo pudesse sentir nessa posse o afecto(sic) de Lúcio, o que de outra forma lhe seria impossível” (ALMEIDA, 2012, p. 44). Mais tarde, com a morte da dançarina, pois se encontrava muito doente, os dois amigos acabam concretizando a união homossexual. Entretanto, mesmo antes de consolidar essa união, a narrativa já trazia indícios desse interesse homoafetivo. Os dois trechos a seguir aclaram essa relação:

Certa manhã, bruscamente, mal acordou, lembrou-se pela primeira vez como era estranha a sua atitude e a de Étienne quando os dois conversavam...Não se olhavam nunca face a face...falavam sempre...Era

como se tivessem medo do seu silêncio... (SÁ-CARNEIRO, 2017, p. 83 – grifo do autor).

Apesar de silenciosos, cada um saberia muito bem, saberia de mais, o que se passava na alma do outro. Por isso hoje ambos se calariam se já tentar esconder-se... (SÁ-CARNEIRO, 2017, p. 85 – grifo do autor).

Portanto, vemos que a principal manifestação da temática da posse homossexual ocorre no final do conto quando os corpos de Inácio e Étienne se “entrelaçam”: “até que um dia, sem saberem como, os seus corpos nus, masculinos, se entrelaçaram...” (SÁ-CARNEIRO, 2017, p.92). Esta posse, que conclui o conto, é caracterizada como uma vitória sobre a impossibilidade que não ocorre em *As lesmas* e em *A confissão de Lúcio*: “E então foi a Vitória, nesse abraço limpo, unissexuado – o triunfo impossível que um deles entressonhara outrora... o êxtase fantasma vencido imponderavelmente, e absoluto...” (SÁ-CARNEIRO, 2017, p. 92).

Diante do exposto, podemos constatar, através do diálogo intertextual entre Heleno Godoy e Mário de Sá-Carneiro, que as semelhanças vão se delineando e adquirem uma interatividade muito significativa em relação aos nomes, aos codinomes, às crises existenciais, aos suicídios, à impossibilidade da comunicação e da posse do outro e à repressão dos impulsos homossexuais, dentre outros aspectos identificados. Sem falar que o próprio Mário de Sá-Carneiro era homossexual e também cometeu suicídio, assim o real e o ficcional se interligam. A homossexualidade é o verdadeiro “crime” que Lúcio confessa, em um enredo com os efeitos de surpresa e suspense, bem como a presença do fantástico. Em “Ressurreição”, o verdadeiro triunfo deste conto não é a ressurreição de Paulette, como o título o poderia sugerir, mas sim o amor físico de Inácio e Etienne. As três narrativas tratam da condição comum, minoritária e reprimida, daqueles que se sentem marginalizados por estarem fora do “centro” e do considerado “padrão”.

Esse diálogo intertextual de Godoy é um tributo e reconhecimento de que a questão da homossexualidade ultrapassa a modernidade ou pós-modernidade, é eterno e do próprio indivíduo, ou seja, é uma condição representativa de uma humanidade e não de uma socialização.

3.3. Mito de Sísifo e o Mito de Caronte - O eterno retorno, o suicídio e a travessia

Outra referência intertextual que podemos apontar em *As lesmas* é a retomada dos mitos gregos de Sísifo e de Caronte. Como já assinalou Resende (2003) e reiteramos sua declaração, o episódio do suicídio, no início do primeiro capítulo, por ser cíclico em relação a ele mesmo, “simboliza um eterno recomeçar, como o castigo de Sísifo, que soa por toda a eternidade, como uma roda que não para de girar, é a pedra que não cessa de rolar” (RESENDE, 2003, p. 03). Isto é, na própria estrutura do romance e tematicamente, o suicídio que aparentemente está deslocado no primeiro capítulo ressoa em todo o enredo numa espécie de “eterno retorno”.

De outro modo, explicitamente em um trecho da carta de Rubens para Mário, há uma indagação dele que menciona uma frase de Albert Camus, que Rubens diz estar anotada nas coisas do seu irmão:

Entre as coisas dele, encontrei anotada uma frase de um escritor francês, desses que vocês viviam lendo e discutindo, aqueles poetas e filósofos todos, que diz mais ou menos assim: o suicídio é o único problema filosoficamente sério na vida ou a única coisa séria na vida. Não sei agora onde está a anotação. Só que não creio que a verdade de Lúcio fosse a fuga, nem sua libertação esse exílio eterno” (GODOY, 2002, p. 112 – grifo nosso).

Camus em o *Mito de Sísifo*, inicia sua obra buscando responder a um dos questionamentos mais emblemáticos da humanidade sobre o sentido da vida: “Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2018, p. 19) e desse confronto surge o sentimento do absurdo e precisamos entender o absurdo como uma forma do “desajuste” humano. O protagonista Lúcio, em seu diário, faz diversas reflexões a respeito:

O que somos nós? O que é o homem? Tudo não passa de reflexos, somos apenas aparências e não realidade? [...] Há outra vida? Onde haveria outra vida possível? Seria bom que pudéssemos trocar de vida, caso não estivéssemos satisfeitos com a que levássemos. Que absurdo! Ou o absurdo é exatamente não podemos fazer isso, trocar de vida, trocar de corpo, de relações familiares e de amizade (GODOY, 2002, p. 73)

Somos seres conscientes do próprio fim e da precariedade da vida. A angústia e o desamparo, como consequência desse processo, também são inevitáveis, dessa forma, o absurdo é justamente essa sensação da impotência humana diante de uma realidade que nos ultrapassa. Em *As lesmas* a consciência desse absurdo é um dos motivos que levam Lúcio a sentir a náusea existencial: “Os outros são o inferno, lembra? É a náusea, cara, fuja dela e do inferno. Olha aí as suas lesmas e seus sonhos de terror. Essas lesmas são a sua náusea” (GODOY, 2002, p. 116). Mais uma vez em diálogo com Sartre, “O inferno são os outros”, Mário retoma na carta sobre a náusea que Lúcio diz sentir. Transformada em sintoma corporal essa náusea pode ser entendida como questionamento da sua existência. Assim, Lúcio, tomado por uma náusea existencial, por uma repulsa que advém do tédio provocado pelo aborrecimento do seu cotidiano e pelo simples fato de existir se torna intolerável.

Entretanto, para Camus, a ausência de significado da existência humana é na realidade um incentivo à vida, não o oposto. “Só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia (CAMUS, 2018, p. 17)”. Nesse contexto, o argumento de Camus revela-nos que mesmo com a ausência de um sentido da existência, o suicídio simboliza a grande dúvida acerca do sentido da vida, sendo assim, ele não é uma solução, mas a representação do fracasso do existente que aniquila a própria vida. Como reitera Resende (2013), a respeito do romance:

Lúcio levou em consideração apenas as frases que pareciam justificar o suicídio. No entanto, Camus queria levar seu leitor a compreender a teoria do absurdo, e de como o homem, por mais que queira, não consegue resolver esse absurdo, que é a própria existência, pois a única saída é aceitá-lo. [...] Lúcio não conseguiu encarar o absurdo que surgiu em sua vida, e preferiu pôr um fim à conscientização do mesmo porque ele não entendeu que “o absurdo não pode resolver-se” (RESENDE, 2013, p. 9-10).

Deste modo, Lúcio, de maneira oposta a Sísifo, prefere dar as costas para seu absurdo, decide não continuar “rolando a pedra”, e ao não enfrentar seu destino encontra no suicídio uma válvula de escape. Retomando as palavras de Milton Viana (1970): “Como solução o suicídio é a própria fuga “Goethiana” à grandiosidade do problema, tal qual se afigura ao Werther” (VIANA, 1970, p. 6). Nesse sentido, concordamos que “o conflito da obra não é, portanto, um conflito homossexual, simplesmente, mas uma embolia vivencial, filosófica (sic)” (VIANA, 1970, p. 6).

Na quinta parte do último capítulo, quando Lúcio sai da sala de aula, supostamente para confessar: “Quem quiser se confessar agora, pode pedir licença ao professor e sair” (p. 203), mas na verdade sabemos que o plano era outro, era cometer o suicídio. Nesse momento, temos a primeira referência ao barqueiro que nos remete à figura mitológica de Caronte, aquele que conduz as sombras dos mortos em uma barca estreita, feia e de cor fúnebre, para além do Estige e do Aqueronte, rios infernais. Ninguém consegue passar para a outra margem sem que tenha sido sepultado ou que não pague o óbolo.

O caminho até a capela é descrito como se fosse a passagem de Lúcio, pelo barqueiro, do mundo dos vivos ao mundo dos mortos. Vejamos a citação a seguir⁴⁵:

Os **P**assos. **A** porta.

Porta, a. Substantivo feminino. Porta tem sexo, também é vulginúlida, abre-se e fecha-se para o vaivém de corpos que vão e vêm e que por ali ainda transitam e sempre passam, indo e vindo naquele vai e vem, os que por ela passam. À porta, pois e então, ver escuro o corredor, este. O que corre inutilmente ou o corredor túnel? Qualquer que seja a chuva, não se molha, estou seco. Quase túnel. A chave. Um corpo que cai dentro de um túnel, preso a um bloco de vidro. O corredor fechado e escuro. Parado à porta da sala, depois de sair, tendo pedido licença ao professor,

– Aí, Lúcio, muito pecado pra ir lá confessar?

Podemos observar, em “Os **P**assos. **A** porta.” que as iniciais negritadas sugerem também uma referência ao “Padre Antônio”.

Como vimos, o padre conselheiro que vigiava o pátio da escola é quem representa o barqueiro Caronte:

---- Aonde você vai? [...]O padre conselheiro e sua pergunta. Vigia. Ali, em guarda como diante do portal do Inferno, barqueiro sem nome e sem olhos, na sua barca escorregadia, deslizando mais que andando de um lado a outro pelo corredor, esperando seus passageiros em passagem para lá e para cá, e esse barqueiro leva e cobra a passagem, uma moeda sem lastro, verso e anverso gastos, um tempo de consumo, ouro desvalorizado (GODOY, 2002, p. 205-206).

⁴⁵ Optamos por digitalizar esse trecho do livro para preservar a estética visual que ele nos apresenta e que também carrega sentido: (GODOY, 2005, p. 205).

O padre foi aquele quem deu autorização para Lúcio atravessar a porta para ir se confessar, assim como o barqueiro atravessava os mortos pelo rio para alcançarem o Hades:

[...] eu nunca visitei outro país, só esse em que me confinaram, de vidro, um caminho entre paredes, esse túnel [...] um longo corredor sombrio com dezenas de portas [...] uma aventura pelo túnel sombrio, e soava bem e tinha estilo, e esperava que assim fosse considerada sua incursão pelos caminhos onde Cérbero não o espreitava e Caronte não lhe cobraria sua moeda de prata ou ouro, o que não tinha mesmo, e pouco importava de ter de caminhar no escuro, pois no escuro é mais fácil para quem tem alma e olhos de animal noturno” (GODOY, 2002, p. 206-207).

Ao chegar na capela, Lúcio pede que o sacristão chame o padre Antônio, pois fazia questão de se confessar com ele: “ ---- Diga ao padre Antônio que eu quero me confessar. Ele não está no confessionário. [...] ---- Vai chamar, Raimundo! [...] ----- Fala que é o Lúcio!” (GODOY, 2012, p. 210). Segundo Bernardo Élis (1970), Lúcio faz questão da presença do padre Antônio já que “era o grande iniciador de práticas homossexuais entre os jovens estudantes: A presença indispensável de padre Antônio no suicídio nos dá bem uma indicação do sentimento de vingança ou de protesto que animava o suicida” (ÉLIS, 1970, p. 3).

E ao final dessa parte, como se fosse a apresentação de um grande espetáculo ou mesmo uma celebração eucarística, evocando inclusive frases em latim – *Putrefactus frutus ventris tui* - as “cortinas se fecham” e Lúcio realiza a sua “travessia”⁴⁶:

⁴⁶ Também nesse trecho optamos por digitalizar para preservar a estética visual: (GODOY, 2005, p. 213).

eu que mutilado olhar e
 ventre vento e vontade de real mão que não tre-
 me teme e tome os escritos amigos sem saída
 pois essa é a única saída e não e mão que não
 treme tremo e canto

Aleluia!

Aleluia!

Aleluia!

Aleluia!

Putrefactus Fructus Ventris Tui

- Merda!

e a mão na arma aponta para a altura da barriga e
 do estômago e foi quando o padre abriu a porta que dava para a
 sacristia e ele ali ouviu o tiro a arma e o grito

- Lúcio!

e ainda

viu os vitrais coloridos até que a mão do padre o tocou

- MERDA!

Tanto “porta”, quanto “corredor” e “túnel” são símbolos de passagem, de travessia. Nesse caso, embora a ação de atravessar de Lúcio tenha sido definitiva - para a morte física- entendemos que essa travessia também aconteceu no seu modo de ser, de pensar e de conceber o mundo e as coisas como uma mudança até certo ponto, transcendente pelo desenvolvimento psicológico, sexual, religioso e social, haja visto que o próprio personagem menciona várias vezes em seu diário: “Só o medo nos impede de atravessar essa ponte. Ele existe em você e em mim, eu sei” (GODOY, 2002, p. 146). Consoante Cirlot (1984), no *Dicionário de símbolos*,

a travessia, a passagem, a peregrinação, a navegação, a “saída do Egito, são formas diversas de expressar o mesmo avanço, partindo de um estado natural para um estado de consciência por meio de uma etapa na qual a *travessia* simboliza justamente o esforço de superação e a consciência de tudo que o acompanha (CIRLOT, 1984, p. 577).

A travessia traz consigo toda a simbologia da existência humana, representa a nossa passagem que não pode ser realizada por outra pessoa a não ser nós mesmos.

A retomada de elementos do passado, como os mitos, por exemplo, faz parte da estética pós-modernista. Em relação a essa afirmação Sylvestre explica:

Para a estética pós-moderna, a crítica à tradição não se faz necessária. Muitas vezes a tradição é até mesmo recuperada, através dos mitos, da história, com a finalidade de mostrar que o passado não exclui o presente e tampouco o presente exclui o passado, também para problematizar, no caso da história, os limites entre ela e a ficção. Se os discursos históricos são construídos, assim como os discursos ficcionais eles se misturam, se confundem, ficando difícil estabelecer uma distinção entre o *real* e o que é apenas *simulacro*, entre *real*, histórico e o ficcional (SYLVESTRE, 2003, p. 41).

Nesse viés, a retomada da tradição clássica aponta para uma relação intrínseca entre a contemporaneidade literária e a ancestralidade. O pós-modernismo estabelece traços com a tradição no sentido de problematizá-la e possibilitar novas formas de entender o artefato literário além do texto, na condição de que o mesmo seja dito e de certo modo realizado, assim, o novo não está no que é dito, mas na forma como o que já foi dito é reavaliado na escrita do texto.

Como pudemos observar, ao longo desse terceiro capítulo, a temática existencial e homossexual perpassa toda o enredo do romance de Heleno Godoy enquanto forma e conteúdos narrativos. Lúcio, um sujeito excêntrico, que vive “dentro do armário”, é o resultado de uma sociedade heteronormativa e patriarcal e, por isso mesmo, não consegue se desvencilhar das normas impostas e tem sua homossexualidade velada, levando a uma angústia existencial que culmina em seu suicídio. Além do mais, identificamos que há um diálogo intertextual entre Godoy e Mário de Sá-Carneiro, e que, através da análise, foi possível estabelecer os pontos em comum e as dessemelhanças entre os textos selecionados. E, por fim, retomamos a analogia que o romance estabelece com dois mitos clássicos, a fim de compreender como se dá a releitura no texto pós-moderno.

PALAVRAS FINAIS

*nesse compasso⁴⁷
essa rotina
nesse acerto*

*essa quietude e essa conduta
eram ninhos de equívocos
esse roteiro e esse compasso
eram foco de ausências*

*nesse espelho
esse lago
nesse lado*

*essa distância e essa fadiga
deram origem a esse compromisso
essa sombra e esse espaço
deram origem a essa distância*

Heleno Godoy - Dispersos

Buscamos averiguar, no decorrer desta tese, como o romance *As lesmas* é uma obra contemporânea que, assumindo uma perspectiva pós-modernista, não rompeu completamente com a estética moderna, em muitos aspectos, inclusive, aproveitou-se das características de uma forma mais exacerbada. Mais especificamente, analisamos algumas perspectivas pós-modernas presentes no romance de Godoy, procurando examinar em que medida ele inova ou recupera, altera e subverte recursos tradicionais da narrativa.

Antes, resgatamos de forma sintetizada a trajetória histórica da literatura em Goiás, desde os anos de 1726, até chegarmos à criação do GEN, pois entendemos que o grupo desempenhou um papel importante para o desenvolvimento cultural do estado e para a formação inicial artística de Godoy na década de 1960, tendo em vista que aconteceu no bojo de situações sociais, políticas, econômicas, culturais e desenvolvimentistas favoráveis, ou seja, toda a conjuntura local e nacional, a partir da década de 1950, forneceram condições para que a inteligência goiana se atualizasse. Assim, a história de formação artística do

⁴⁷ GODOY, Heleno. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]*. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. Goiânia: Martelo, 2015, p. 460.

escritor Heleno Godoy se tece com a do GEN, no período da ditadura militar e de todo um contexto de renovação sócio-histórico-cultural do estado de Goiás.

Heleno Godoy foi contemporâneo da juventude que assistiu ao golpe responsável pela implantação do regime militar em 1964 e usufruiu da estética do pós-modernismo para construir sua narrativa. O nosso estudo, sendo a primeira tese sobre o romance, mostrou como se deu essa construção da narrativa pós-moderna em Goiás. Ademais, destacamos um dos aspectos que marca a pós-modernidade do romance godoyano, além de denunciar/expor acontecimentos que marcaram esse período sombrio da história brasileira, que é o fato de trazer à tona o tema da homossexualidade. Dessa forma, embora tenha sido desafiador, foi de suma importância estabelecer a relação do seu texto com o momento histórico e a sua contribuição para a representação do indivíduo brasileiro jovem do século XX.

A ditadura, por seu turno, contribuiu para a introspecção do indivíduo, pois lhe roubou a liberdade e enclausurou-o num mundo de angústia, solidão e vazio existencial, o protagonista Lúcio é a representação desse sujeito fragmentado. Procuramos selecionar as passagens do texto de Godoy, nesta pesquisa, que ilustram a evidência de um discurso no qual tempos, espaços e vozes confundem-se, representando o próprio personagem e o período conturbado por qual passava. Devido ao meio opressor enfrentado, há dificuldade de comunicação linear e objetiva de suas experiências e sentimentos, o personagem busca refúgio na escrita – a espera pelas cartas, por Mário, o amor homossexual descoberto, a relação com a sua ex-namorada, a educação religiosa no colégio, a formação conservadora e patriarcal, a reflexão sobre a ditadura, os sonhos com as lesmas, a presença dos pássaros, os fatos históricos, a repressão militar, a falta de uma relação familiar, a comunicação. Tudo isso relata a fragmentação do indivíduo, da sociedade e do próprio tempo, de maneira que vemos que o livro incorpora, tanto na temática quanto na sua própria estrutura, a fragmentação, a fugacidade e o tempo interior, que é diferente do cronológico.

A partir da representação do golpe militar brasileiro na literatura, pensando especificamente no romance de Heleno Godoy, a reconstrução dos acontecimentos durante o período ditatorial, por meio de uma construção narrativa fragmentada e com o objetivo exatamente de questionar o fazer literário contemporâneo, percebemos que o diálogo entre a história e a ficção em *As lesmas* se dá também pelo viés da metaficção. Como abordamos durante os tópicos de análise do estudo, a fragmentação nos vários níveis da narrativa também é representação do próprio momento político nacional, da cisão do sujeito moderno e da crise existencial por qual passam os indivíduos.

Diante do exposto, chega-se à conclusão de que *As Lesmas* é um romance autorreflexivo e sugere ao leitor a ler não só a história em si, mas a própria construção formal do romance, que diz tanto quanto o conteúdo. A forma funciona como um aspecto intratextual que se integra ao conteúdo, para que se entenda o todo do romance, e é somente sob esse ângulo que *As lesmas* pode ser considerada como uma metáfora de um momento brasileiro específico. Fragmentando o discurso, instaurando vozes narrativas e compondo uma “colagem” aparentemente caótica, o escritor mobiliza sua capacidade criadora no sentido de reinstaurar o real, sem acobertar suas intenções e suas dificuldades para construir uma obra crítica e autorreflexiva.

A obra de Heleno Godoy auxilia, portanto, na construção de uma memória coletiva sobre um momento singular da história brasileira. Por isso, é importante refletir sobre como o contexto histórico coercitivo da ditadura militar influenciou a produção do romance *As lesmas* e observar como essas marcas são manifestadas no seu conteúdo e na sua forma estética. Tão relevante quanto apontar a temática apresentada no romance, é ressaltar a qualidade estética: diversidade de estratégias narrativas, sobretudo com os narradores (vozes), a fragmentação do tempo e a narrativa não linear. Ressaltamos não porque esses recursos sejam novos, mas porque se fazem mais presentes nesse período de vanguardas brasileiras, de experimentação do romance, sobretudo do *Nouveau Roman*, uma das correntes do pós-modernismo que teve grande interferência no romance godoyano.

O requinte gráfico, a combinatória de gêneros, a distribuição das partes, enfim, a calculada organização do discurso, configuram essa narrativa como uma colagem em que a aparência de desordem é uma maneira de estabelecer uma inusitada ordem textual, compatível com a complexidade histórica e discursiva característica dos momentos e dos temas que constituem a narrativa.

A fragmentação da linguagem não ocorre especificamente no campo linguístico, mas, sobretudo, no campo estético, formando os recursos linguísticos. O uso constante de estratégias linguísticas e estilísticas na fragmentação da linguagem deve ser considerado: uso de travessões, reticências, aspas, negrito e itálico, repetições de palavras, gírias, linguagem coloquial, omissão de termos e elementos da oração, entre outros, utilizados como forma de fragmentação da linguagem e como recurso para uma confusão de vozes entre autor, personagem e narrador. A linguagem, nesse caso, é cerceada pelas estruturas e pelos recursos formais e estéticos que definirão o conteúdo semântico e discursivo. Esse experimentalismo da obra começa pela indissociabilidade de recursos e estes não podem ser

analisados separada ou hierarquicamente quanto à importância, ou seja, no romance, a palavra e tão importante quanto o sentido; o conteúdo é tão importante quanto a forma.

Por sua vez, a estrutura de *As lesmas* rompe com a forma tradicional de romance, assim como a escrita polifônica, apresentando uma estrutura de romance fragmentada e uma mistura de gêneros. O autor, nesse sentido, vai utilizar de todos os recursos de outros modos de linguagem, como demosntramos no decorrer de nossa análise: o recurso cinematográfico no corte rápido das cenas e passagens; os monólogos; os diálogos com o leitor; as omissões, as justaposições e os cortes; e as narrativas intertextuais, tudo para chamar a atenção do leitor e deslocar o foco narrativo. Desse modo, vimos como o escritor godoyano antecipa muitas técnicas que, posteriormente, foram empregadas intensamente na narrativa brasileira pós-64.

No que diz respeito à temática, embora a homossexualidade exista desde as mais primitivas sociedades, ainda no século XX, dentro do romance *As lesmas*, pode ser considerado um tema transgressivo para a literatura brasileira, não apenas por trazer uma narrativa que tem como um dos assuntos esse tema e o da ditadura militar, mas justamente por trazer ambas as temáticas e ter sido escrito durante aqueles anos de repressão (1967 à 1969). Assim, afirmamos que Godoy inovou em mais esse aspecto e foi além do seu tempo, uma vez que as temáticas expostas eram questões pouco ou raramente exploradas por escritores brasileiros daquela época.

No romance, o existencialismo e a homossexualidade são presenças constantes, como se percebe ao analisar a figura de Lúcio, um sujeito excêntrico, que vive “dentro do armário”, tido como o resultado de uma sociedade heteronormativa e patriarcal e, por isso mesmo, não consegue se desvencilhar das normas impostas, tendo sua homossexualidade velada, levando a uma angústia existencial que culmina em seu suicídio.

Aliás, o próprio título da obra já provoca o leitor e desperta nele uma curiosidade de saber o conteúdo de um livro cujo nome é *As lesmas*. Por isso, buscamos durante a análise, trazer algumas interpretações possíveis. Observamos que a presença simbólica dos animais na ficção se confunde com a própria história da literatura, já que eles frequentam os textos literários desde as primeiras manifestações dessa arte. No romance godoyano, além da presença recorrente das lesmas, que dá título ao livro e a um dos capítulos, também os pássaros estão sempre presentes, podendo ser interpretados de diversas formas, como representantes de um mau agouro ou como a própria analogia do personagem Lúcio e seu suicídio, pois ambos se confundem, criando um jogo poético.

Em relação ao significado das lesmas, de acordo com sua acepção no dicionário, vimos que é um ser paradoxal que, com sua naturalidade rastejante e pegajosa, desperta tanto o admirável deslumbramento diante da vida quanto o horrendo, o asco que causa repugnância aos indivíduos. Elas não escondem seus rastros, deixando uma trilha viscosa à medida que avançam, escrita com o corpo, que vai ao mesmo tempo explorando o desfililar erótico e sensual, ao ponto de o acasalamento dos animais no bosque fazer Lúcio pensar no corpo “nu” de Mário. Ao mesmo tempo, a lesma é um marco vivo de um ser sem lembranças, sem destino e sem identidade, que parece derreter e dissolver ao passo que avança, até que, por fim, morra, similar ao que acontece com Lúcio no decorrer da narrativa.

Biblicamente, constatamos que as lesmas simbolizam o pecado, mostram como é a vida dos pecadores sem luz, conotando o apequenamento do sujeito. Nesse contexto, na Bíblia, o “pecador” é comparado à lesma, por isso, podemos inferir a relação do título do livro de Godoy com o que acontece na trama, Lúcio e Mário se sentem “condenados” pelos seus “pecados”. A relação entre pessoas do mesmo sexo é considerada uma verdadeira perversão para os cristãos, logo, vemos Mário e Lúcio, de famílias tradicionais, educados em colégio católico, em plena repressão militar, sentirem-se tão culpados, envergonhados e “sujos” por nutrirem um sentimento homoafetivo.

Ainda sobre a temática que perpassa a obra, o diálogo intertextual que ela estabelece com a do escritor Mário de Sá-Carneiro, especificamente com as narrativas *Confissão de Lúcio* e *Ressureição*, mostrado no último capítulo, é um tributo e um reconhecimento de que a questão da homossexualidade ultrapassa a modernidade ou pós-modernidade, é eterno e do próprio indivíduo, ou seja, é uma condição representativa de uma humanidade e não de uma socialização.

No que diz respeito ao pós-modernismo, *As lesmas* estabelece traços com a tradição no sentido de problematizá-la e possibilitar novas formas de entender o artefato literário além do texto, na condição de que ele seja dito e, de certo modo, realizado, assim, o novo não está no que é dito, mas na forma como o que já foi dito é reavaliado na escrita do texto. Nesse viés, a retomada da tradição clássica, por meio da releitura dos mitos de Sísifo e Caronte, aponta para uma relação intrínseca entre a contemporaneidade literária e a ancestralidade, assim, no romance, o suicídio do protagonista, anunciado nas primeiras páginas do livro e aparentemente deslocado, ressoa em todo o enredo numa espécie de “eterno retorno” e se relaciona com a “travessia” pela qual passa o personagem, travessia

essa que traz consigo a simbologia da existência humana, representando nossa passagem que não pode ser realizada por outra pessoa a não ser nós mesmos.

Enfim, a obra aqui analisada questiona o ponto de vista, a voz e a perspectiva narrativa, incluindo mudanças e confrontos à sua ordem convencional, indo e vindo no tempo, além de testarecritas diferentes por meio de formas variadas de narrativa: diário, carta, fragmentação e descontinuidade narrativa, característica essencial dos textos pós-modernos em prosa. Heleno Godoy, como um escritor pós-moderno, mostra em seu texto que a verdade é um horizonte de possibilidades que são construídas pelo escritor e pelo leitor, ou seja, o texto aparentemente difuso tem lacunas que precisam ser preenchidas pelo leitor, que vai “montando o quebra-cabeça” e estabelecendo conexões entre as partes. Diante disso, afirmamos que *As lesmas* é o primeiro romance, em Goiás, que propõe uma renovação a partir de seus aspectos estéticos pós-modernos, de modo que nos desconcerta e espanta diante do novo.

REFERÊNCIAS

1) Do autor

1.1 Obras contempladas na pesquisa

GODOY, Heleno. *As lesmas*. Goiânia: Edição Práxis, 1969.

GODOY, Heleno. *As lesmas*. Goiânia: Instituto Goiano do Livro/Asa Editora, 2002. (reedição)

1.2 Obras publicadas

GODOY, Heleno. *Os veículos*. Goiânia: Edição Práxis, 1968. (poemas)

GODOY, Heleno. *As lesmas*. Goiânia: Edição Práxis, 1969. (romance)

GODOY, Heleno. *Relações*. Goiânia: CERNE, 1981. (narrativas)

GODOY, Heleno. *O ser da linguagem*. Org, Goiânia: UCG, 1983. (ensaios)

GODOY, Heleno. *Fábula Fingida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (poemas)

GODOY, Heleno. *A casa*. Goiânia: CERNE, 1992. (poemas)

GODOY, Heleno. *Trímeros – Livros de odes*. Goiânia: UCG, 1993. (poemas)

GODOY, Heleno; JORGE, Miguel; BARBALHO, Reinaldo. *Poemas do GEN – 30 anos: depoimentos e antologia*. Goiânia: Kelps, 1994. (depoimentos e antologia)

GODOY, Heleno. *O amante de Londres*. Goiânia: Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 1996. (contos)

GODOY, Heleno. *A feia da tarde e outros contos*. Goiânia: UCG, 1999. (contos)

GODOY, Heleno. *As lesmas*. Goiânia: Instituto Goiano do Livro/Asa Editora, 2002. (romance)

GODOY, Heleno. *A ordem da inscrição*. Goiânia: UFG, 2004. (poemas)

GODOY, Heleno. (Org.) *Identidades prováveis, representações possíveis*. Goiânia: Agepel/Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005. (ensaios)

GODOY, Heleno. *Lugar comum e outros poemas*. Goiânia: Kelps, 2005. (poemas)

GODOY, Heleno. *Sob a pele*. Goiânia: UCG, 2007. (poemas)

GODOY, Heleno. *A ordenação dos dias*. Goiânia: Kelps, 2009. (antologia)

GODOY, Heleno. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]*. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. Goiânia: Martelo, 2015.

GODOY, Heleno. *Nossos lugares e o que neles somos – Poemas, [2017-2019]*. Goiânia: Kelps, 2019.

2) Sobre o romance *As lesmas*

CAMPOS, Ionice Barbosa de. Sair ou não sair: a linha tênue entre ficar no armário e a liberdade. In: *Linguagem*. – Estudos e Pesquisas. Catalão-GO, vol. 20, n. 2, jul./dez. 2016. p. 203-219.

<https://doi.org/10.5216/lep.v20i2.45825>

CHAMIE, Mário. A narrativa praxis de Heleno Godoy e Carlos Fernando Magalhães. In: *Instauração praxis II: textos e documentos críticos – 1959 a 1972*. São Paulo: Quiron, 1974. p. 169-199.

CHAMIE, Mário. A trajetória de uma obra. In: *Instauração praxis II: textos e documentos críticos – 1959 a 1972*. São Paulo: Quiron, 1974. p. 203-226.

COELHO, Nelly Novaes. Revisitando *As lesmas*. In: *Escritores brasileiros do século XX: (Um testemunho crítico)*. Taubaté/SP: LetraSelvagem, 2013, p. 330 – 335.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1997. v. 5, p. 247.

ÉLIS, Bernardo. *Falando de lesmas*. *Folha de Goiás*, Goiânia, 6 dez. 1970. p.2.

GARCIA, José. Godoy. Entrevista: José Godoy Garcia. [junho, 1998]. Brasília: *Jornal Opção*. Entrevista concedida a José Maria e Silva, Ramos Jubé e Scartezini. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br>. Acesso em 27 de julho de 2019.

GOMES, Maria Raimunda. *O tempo do discurso e da história em As lesmas, de Heleno Godoy*. Anápolis: Plurais, v. 1, 2007. p. 1/8-22.

GOMES, Maria Raimunda. A estrutura temporal de *As lesmas*. In: *III Jornada de Pesquisa e Pós-Graduação da UEG, 2008*, Anápolis. VI Jornada de Pesquisa e Pós-Graduação, 2008.

MAGALHÃES, Carlos Fernando. *As lesmas: um modo de ver* (Posfácio). In: GODOY, Heleno. *As lesmas*. Goiânia: Edição Práxis, 1969, p. 195-216. 2.ed. Goiânia: Instituto Goiano do Livro/Asa Editora, 2002. p. 268-284.

MORAIS, Fabiana Coelho de. O ser, o tempo e o nada – características do niilismo em *As lesmas*. In: *V Seminário de Iniciação Científica - UEG, 2007, Anápolis. Apresentação PRP-UEG - V Seminário de Iniciação Científica, 2007.*

MOURA, Antônio José. *et al. Heleno Godoy: 30 anos de Literatura (1963 - 1993)*. Goiânia: UCG, 1993.

RESENDE, Kellen Millene Camargo. Os símbolos e os Címbalos que ressoam em *As lesmas*. In: *V Semana de Letras, 2003, Goiânia. Anais da V Semana de Letras, 2003.*

RESENDE, Kellen Millene Camargo. Uma leitura pós-moderna de *As lesmas*. In: *II Encontro Nacional do Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste, 2003, Goiânia. Anais do II Encontro Nacional do Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste, 2003.*

TELES, Gilberto Mendonça. *As lesmas* (contracapa). Goiânia: Instituto Goiano do Livro/Asa Editora, 2ed. 2002

VIANA, Milton Cabral. *As lesmas: visão crítica* (1). UBE Cultural. *Folha de Goiaz*, Goiânia, 5 abr. 1970. p.5.

VICENTINI, Albertina. Este é um livro de vanguarda... (Orelha). In: GODOY, Heleno. *As lesmas*. Goiânia: Instituto Goiano do Livro/Asa Editora, 2002.

3) Geral

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018.

BORGES, Rosana Maria Ribeiro. LIMA, Angelita Pereira. História da imprensa goiana: dos velhos tempos da Colônia à modernidade mercadológica. In.: *Dossiê 200 anos da imprensa no Brasil*. Revista UFG /Dezembro 2008 / Ano X. nº 5

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2018.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Revendando as margens: A (auto) representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando de Abreu*. Brasília: 2010.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Corpos que querem poder. *Redisco*. v.2, n.2, p. 7-16, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/2112/1790>>. Acesso em 11 ago. 2018.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996.
<https://doi.org/10.26512/8523004262>

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: *FOUCAULT, M. Ditos e escritos: Ética, sexualidade, política*. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. v.5.

GARCIA, José. Godoy. Entrevista: José Godoy Garcia. [junho, 1998]. Brasília: *Jornal Opção*. Entrevista concedida a José Maria e Silva, Ramos Jubé e Scartezini. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br>. Acesso em 27 de julho de 2019.

GARCIA, José. Godoy. *Aprendiz de Feiticeiro: estudos críticos*. Brasília, Thesaurus, 1997.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991

GODOY, Heleno. JORGE, Miguel; BARBALHO, Reinaldo. *Poemas do GEN – 30 anos: depoimentos e antologia*. Goiânia: Kelps, 1994.

GODOY, Heleno. JORGE, Miguel; BARBALHO, Reinaldo. O GEN e a modernidade em Goiás: um depoimento. In.: Goiânia: Fundações da modernidade literária no cerrado. Org.

SILVA, Ademir Luiz da. OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. 1ª ed. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021. P. 117-131.

GOYANO & CATELAN. *Súmula da literatura goiana*. 1º ed. Goiânia: Editora livraria Brasil Central, 1968.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, H. R. et al. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 17-132.

JAYME, Jesus de Aquino. resposta a enquete: O que falta a literatura goiana? *Jornal Oió*. Goiânia: junho, 1957. p.1

JUBÉ, A.G. Ramos. resposta a enquete: O que falta a literatura goiana? *Jornal Oió*. Goiânia: junho, 1957. p.1

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A Crise do Século XX*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LYOTARD, J-F. *A Condição Pós-Moderna*. 12ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a Teoria Queer para a Língua Portuguesa. *Revista Gênero*. v.1, n.2, p. 36-46, 2001. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/362/271>>. Acesso em 11 ago. 2018.
<https://doi.org/10.22409/rg.v1i2.362>

MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.) *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL: Unisinos, 1996.

MOLLO, Lúcia Tormin. *Bazar Oió: uma livraria, um livreiro e um campo literário*. 2016. 135 f. Dissertação de mestrado em Literatura. Programa de Pós-graduação em Literatura. Universidade de Brasília. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/23894>> Acesso em: 05/02/ 2020.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. In: GODOY, Heleno; JORGE, Miguel; BARBALHO, Reinaldo. *Poemas do GEN – 30 anos: depoimentos e antologia*. Goiânia: Kelps, 1994. (depoimentos e antologia)

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *GEN: Um sopro de renovação em Goiás*. Goiânia: Kelps, 2000.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. Heleno Godoy – A travessia estético-filosófica de As lesmas. In. *O espaço da crítica III: desdobramentos*. Goiânia, Ed. UFG, 2009. p. 131-147.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. In: LUIZ, Ademir. FREITAS, Ewerton. *O espaço da (grande dama) da crítica: entrevista com Moema de Castro e Silva Olival*. Via Litterae - Revista de Linguística e Teoria Literária. v. 5, n. 2. Anápolis, 2013, p. 513-525. Disponível em: <http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae>. Acesso em: 05/02/2020.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Editora da UFSCar; Mercado de Letras, 1996.

PROCÓPIO, Raphaela Pacelli. *Momentos significativos da poesia de Heleno Godoy: Os veículos, A casa e Lugar comum e outros poemas*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2011, 132 f.

PROCÓPIO, Raphaela Pacelli. *Momentos significativos da poesia de Heleno Godoy: Os veículos, A casa e Lugar comum e outros poemas*. Goiânia: Ed. PUC – GO/Kelps, 2012. (Coleção Goiânia em Prosa e Verso).

PROCÓPIO, Raphaela Pacelli. Heleno Godoy e a poesia práxis. In: GODOY, Heleno de. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015]*. Goiânia: martelo, 2015. Org. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. p. 601-609. (coleção cabeça de poeta 06. série contemporânea). 660 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

RODRIGUES, Cintya Maria Costa. A região da aldeia: os pressupostos geográfico-espaciais da literatura goiana e a construção do Sudoeste de Goiás. In: *O público e o privado*, n. 7, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2368/2058>. Acesso em: 15 dez. 2021.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Ressurreição: nova edição revista e anotada*. Revisão e notas: João Máximo, Luís Chainho e Patrícia Relvas. Lisboa – Pt: Index ebooks 2017.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Orientação pedagógica e notas de leitura Douglas Tufano. São Paulo: Moderna, 2004.

SABINO JUNIOR, Oscar. *Goiânia Global*. Goiânia: Oriente, 1980.

SARTRE, Jean Paul. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SARTRE, Jean Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. 4.ed. Lisboa: Presença, 1978.

SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenologia*. 3. ed. Petropolis: Vozes, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009. (Coleção contemporânea).

SILVA, Carlos Augusto. *Heleno Godoy: a precisão poética*. In: *Jornal Opção: Goiânia*, 13 de abril de 2011. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/heleno-godoy-a-precisao-poetica>. Acesso em 06 de junho de 2019.

SILVA, Edson Ribeiro da. *Configurações do romance-diário como possibilidades de fluidez do gênero romance*. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1. Revista da Pós-Graduação em Letras – UNIANDRADE. Curitiba/PR, 2018, p. 111-135.
<https://doi.org/10.5935/1679-5520.20180007>

SOUSA, Domingos Félix. resposta a enquete: O que falta a literatura goiana? *Jornal Oiô*. Goiânia: junho, 1957. p.2

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. *Originalidade e transformação: a mágica da criação na metaficção de Robert Coover*. Araraquara, 2003. 184 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás*. Estudos Goianos I. Editora UFG: Goiânia, 1983, 2ª ed.

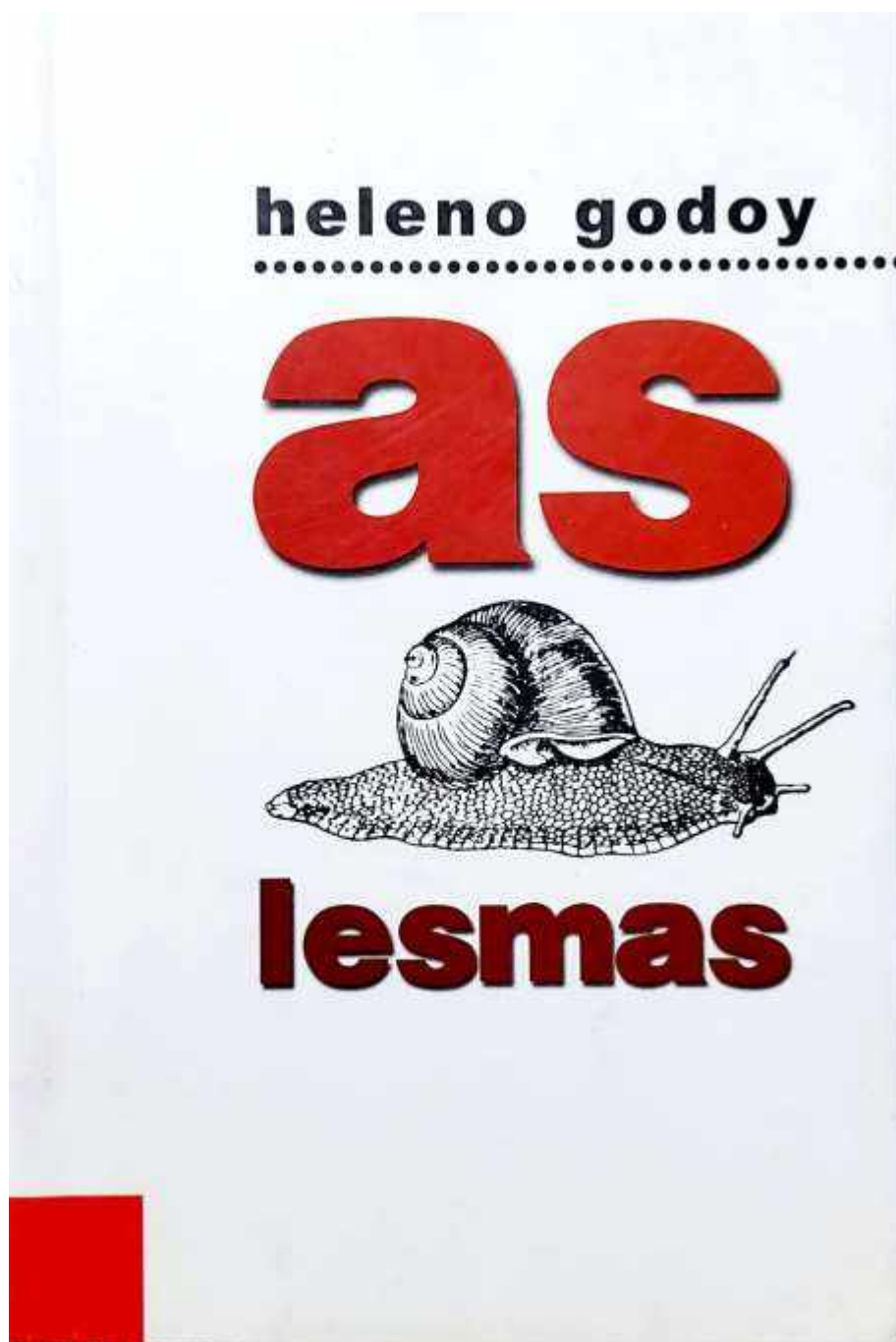
ANEXOS

ANEXO A - Capa da primeira edição de *As lesmas* (1969) – Heleno Godoy



Fonte: acervo da autora (digitalização)

ANEXO B - Capa da reedição de *As lesmas* (2002) – Heleno Godoy



Fonte: acervo da autora (digitalização)

ANEXO C – Transcrição do poema “Goyaz”, de Leo Lynce, escrito em 1922 e publicado em 1928 no livro “Ontem”.

GOYAZ*

Terra moça e cheirosa,
de vestido verde e touca azul dourada,
entre todas, gentil!
Ninho de sofredores
corações dos pastores cantadores!
— Coração do Brasil!

Quando se vem de fora
e salta o Paranaíba,
o trem de ferro tem um ruído diferente,
uma sonora vibração de jazz
a enternecer a alma da gente...

Nome bonito — Goyaz!
Que prazer experimento
sempre que o leio
nos vagões em movimento,
com aquele Y no meio!

O fordinho e o chevrolet,
rasgando campos, furando matas,
vão, a trancos e barrancos,
rumo às cidades pacatas
que brotaram no sertão.

Os poemas escritos a carvão
nas porteiras das estradas boiadeiras
ou nas paredes caiadas dos alpendres:
“Lindaura Mendes — Cabo Assumpção...”
e, sob dois corações entrelaçados:
“Sôdade do Rio dos Boi”.
“5/5/22. Francisco”...

Nas pautas musicais
do arame dos mangueiros,
que gênio virá compor
os motivos dos currais
os desafios brejeiros
e as cantilenas de amor?

Goyaz! recendente jardim,
feito para a volúpia dos sentidos!
Quem vive neste ambiente,

sorvendo o perfume da seiva
que erra no ar;
quem nasceu numa terra assim
por que não há de cantar?

*ARAÚJO, Cyllenêo de. (Leo Lynce). *Poesia quase completa*. Goiânia: Editora UFG, 1997, p. 55-56.

ANEXO D – Reprodução de duas fotos, por ocasião do lançamento do livro *Veranico de Janeiro*, de Bernardo Élis, no Bazar Oió, em 1966. Na imagem podemos ver vários escritores que participavam do GEN, inclusive a figura de Heleno Godoy.



Com Bariani Ortencio, Otavinho Arantes, Maria Amélia Machado Teles, Marietta Teles Machado, Maria Helena Chein, José Godoy Garcia, Maria Evangelina, Rosemary Costa Ramos (à esquerda), Yêda Schmalz, Luís Fernando Valladares Borges, Miguel Jorge e Maria Luzia Sisterelli (à direita), no lançamento de *Veranico de Janeiro*, de Bernardo Élis, no Bazar Oió, em 1966.



Com Natal Neves, Oscar Sabino Júnior, Maria Evangelina, José Godoy Garcia, Marietta Teles Machado, Rosemary Costa Ramos, Maria Helena Chein, Miguel Jorge (à esquerda), Maria Amélia Machado Teles, Luís Fernando Valladares Borges e Fritz Teixeira Salles (à direita), no lançamento de *Veranico de Janeiro*, de Bernardo Élis, no Bazar Oió, em 1966.

Fonte: Livro *Heleno Godoy: 30 anos de literatura – 1963-1993*. Goiânia: UCG, 1993, p. 20