



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Renan Ji

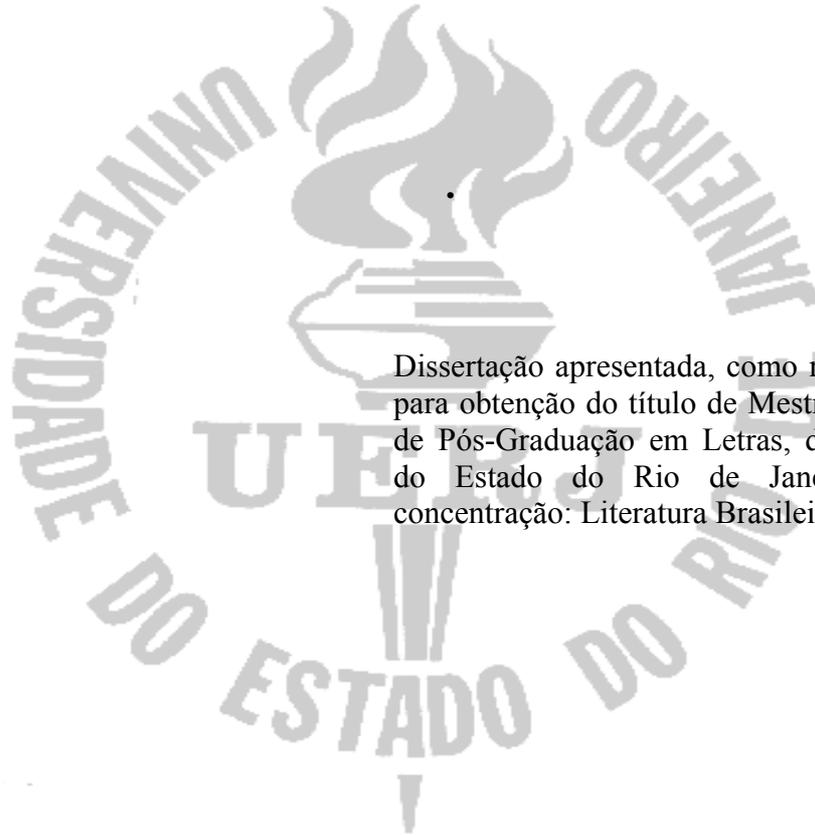
***O Cheiro de Deus* e o chiste de Roberto Drummond:
fórmulas tradicionais de um romance contemporâneo e brasileiro**

Rio de Janeiro

2010

Renan Ji

O Cheiro de Deus e o chiste de Roberto Drummond:
fórmulas tradicionais de um romance contemporâneo e brasileiro



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

D795 Ji, Renan.
O Cheiro de Deus e o chiste de Roberto Drummond: fórmulas tradicionais de um romance contemporâneo e brasileiro / Renan Ji. – 2010
132 f.

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Drummond, Roberto, 1939-2002. O Cheiro de Deus – Teses. 2. Drummond, Roberto, 1939-2002 – Estética – Teses. 3. Literatura – Filosofia – Teses. 4. Análise do discurso narrativo – Teses. 5. Mito na literatura – Teses. I. Pate Nuñez, Carlinda Fragale. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Renan Ji

***O Cheiro de Deus e o chiste de Roberto Drummond:*
fórmulas tradicionais de um romance contemporâneo e brasileiro**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 25 de março de 2010.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso
Departamento de Letras e Ciências Sociais da UFRRJ

Profa. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

Aos Drummond do Brasil, que choram de alegria.

AGRADECIMENTOS

À Carlinda Fragale Pate Nuñez, orientadora-mãe, pelo rigor e pelo carinho. Esse trabalho não existiria sem o seu brilhantismo acadêmico e pessoal.

À Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, por ter sido o início de tudo, à Ana Cristina Chiara, pelo inigualável estilo, e a todos os demais professores da UERJ que abriram caminhos e se tornaram exemplos.

Aos membros da banca, Fátima Cristina Dias Rocha e Eduardo Guerreiro Brito Losso, por terem tornado a defesa uma experiência maravilhosa.

Aos meus queridos amigos, especialmente os essenciais Ricardo Freitas e Victoria Saramago, porque no final de tudo a vida se resume aos dias, às horas e às conversas ao telefone.

Aos maravilhosos amigos do mestrado, Marcela, Leo Davino, as “Alines” (Pereira e Aimeé), Bárbara Santos e muitos outros, pelo suporte mútuo e porque tudo fica mais fácil quando estamos todos no mesmo barco.

À Jaqueline, pela casa e pela comida.

À minha família, que é o meu chão.

Ao meu pai, pela responsabilidade.

À minha mãe, força que tudo move.

À CAPES, pela oportunidade de subvenção e pelo incentivo à pesquisa.

É verdade: amamos a vida não porque estejamos habituados à vida, mas ao amor. Há sempre o seu quê de loucura no amor; mas também há sempre o seu quê de razão na loucura.

Ainda agora o mundo é livre para as almas grandes. Para os que vivem solitários ou aos pares ainda há muitos sítios vagos onde se aspira a fragrância dos mares silenciosos.

(NIETZSCHE, Assim falava Zarathustra)

RESUMO

Ji, Renan. *O Cheiro de Deus e o chiste de Roberto Drummond*: fórmulas tradicionais de um romance contemporâneo e brasileiro. 2010. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

O romance *O cheiro de Deus* representa a culminância do projeto estético-literário de Roberto Drummond. O autor concebe um épico capaz de mimetizar, numa perspectiva moderna, a narrativa clássica e preservar a origem popular e contemporânea de sua literatura. Dois eixos norteiam aqui a abordagem da obra: um, dedicado à fonte clássica e mitológica do romance; o outro, atento às intervenções da tradição popular com que o paradigma erudito se reconfigura. O primeiro capítulo se dedica à análise das imagens presentes no romance, a partir de correntes variadas dos estudos acerca do mito, e das negociações do paradigma romanescos com os procedimentos de composição do épico, sistematizados por Emil Staiger. O eixo dedicado ao cânone termina com a reflexão filosófico-estética das formas e dos gêneros, baseada nas ideias de Friedrich Nietzsche e de Mikhail Bakhtin. O segundo capítulo prossegue com a investigação do veio popular, introduzido no sistema romanescos através da referência a outras linguagens artísticas, do riso e da metáfora olfativa presente no título. Vistas em separado, 1- as referências estéticas a outras formas de arte permitem compreender a ligação entre a ingenuidade das representações de Roberto Drummond e a arte naïf; a irresistível tendência ao sentimentalismo e aos atos derramados, e o melodrama; o conceito de “fórmulas de *páthos*” (Aby Warburg) e a força do imaginário popular no romance. 2- As formas do riso, com ênfase na teoria freudiana do chiste, revelam as estratégias do discurso empenhado em sabotar suas interdições. 3- A metáfora do cheiro de Deus sintetiza todas as linhas desenvolvidas anteriormente, ao se configurar como fator cosmológico do romance. Assim, a inspiração clássica e épica, perpassada pelo riso e por expressões de arte popular, gera mais do que uma obra exótica, irreverente e naïf, como as que peculiarizam o estilo do autor: torna o romance um projeto nada ingênuo de construção ficcional, gerenciado pela metáfora olfativa. Esta dissertação, portanto, investiga como tais eixos antitéticos e complementares acionam fórmulas tradicionais e atuais, frequentando tanto as altas esferas evanescentes, divinas e literárias, quanto o *habitus* da descontração e da superficialidade contemporâneas, na mesma medida em que a simples e poderosa metáfora do cheiro de Deus traduz a convergência existente entre eles.

Palavras-chave: Clássico / Popular. Épico moderno. Chiste. Fórmula de *páthos*. Metáfora olfativa. Roberto Drummond.

ABSTRACT

The novel *O cheiro de Deus* represents the culmination of Roberto Drummond's aesthetic project. The author creates an epic that simulates, in a modern perspective, the classic genre of narrative, but preserving the popular and contemporary origins of the Brazilian writer. The approach of this novel is divided into two axis: one is dedicated to the classic and mythological sources; the other regards the interventions of the popular tradition with which the erudite paradigm reconfigures. The first chapter leads with the images present in the novel, establishing ground on the various trends of the myth studies, as well on the mediation of the epic paradigm, systematically described by Emil Staiger. The axis dedicated to the canon ends with a philosophical and aesthetic reflection about literary forms and genres, based on the considerations of Friedrich Nietzsche and Mikhail Bakhtin. The second chapter proceeds with the investigation of the popular vein, introduced in the fictional system by three different strategies: the reference to other forms of art, the laughter and the olfactory metaphor present in the title. Seen separately, 1- the aesthetic references from other forms of art allow to comprehend the link between the naivety of Roberto Drummond's representations and naïf painting; the overwhelming tendency to sentimentalism to emotional gesture, and melodrama; the concept of "emotional formulae" or *Pathosformeln* (Aby Warburg) and the power of popular imaginary in the novel. 2- The categories of laughter, with emphasis on the freudian theory of the joke, reveal the strategies of the discourse engaged in sabotaging its interdictions. 3- "Smell of God" as metaphor synthesizes all the lines of thought developed earlier, whereas it configures itself as the cosmological factor of the story. In this manner, the classic and epic inspiration, under the influence of the laughter and popular art expressions, generates more than an exotic, irreverent and naïf literary piece, like the ones that usually identifies the peculiar style of the author: it turns this novel into a project of fictional creation that has no naivety at all, commanded by the olfactory metaphor. This dissertation, therefore, investigates how these two antithetical and complementary axis activate traditional and present formulas of representation, supporting the evanescent, divine and literary high spheres, as well the *habitus* of contemporary casualness and superficiality in Drummond's novel. The simple and powerful methaphor of "the smell of God" translates such convergence.

Keywords: Classic / Popular. Modern epic. Joke. Emotional Formulae. Olfactory metaphor. Roberto Drummond.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	“ESTAMOS VIVENDO UMA EPOPEIA...!”	18
1.1	O heroico, o divino, o arquetípico: aderências míticas	21
1.2	Os Drummond nas tramas do épico	37
1.3	A euforia romanesca: o paradigma (re)inventado	53
2	“UMA SAUDADE FEITA DE CHEIROS”	60
2.1.	Um naif talentoso	61
2.1.1	<u>Na confluência do erudito e do popular</u>	63
2.1.2	<u>Paradigma naif, solução melodramática</u>	67
2.1.3	<u>Fórmulas de <i>páthos</i></u>	76
2.2	O chiste e os cheiros do mundo	84
2.2.1	<u>A legitimação do riso</u>	86
2.2.2	<u>Tramoias do dito, contrabandos do interdito</u>	89
2.2.3	<u>Conceitos em chistes</u>	93
2.3	Os cheiros de Deus	102
2.3.1	<u>O romance como escrita dos odores</u>	104
2.3.2	<u>Paradoxos da metáfora olfativa</u>	107
2.3.3	<u>O programa osmológico da narrativa</u>	110
3	CONCLUSÃO	117
	REFERÊNCIAS	123
	ANEXO 1	128
	ANEXO 2	130

INTRODUÇÃO

À frente, *O cheiro de Deus* de Roberto Drummond. As pouco mais de quatrocentas páginas já anunciam o peso da narrativa, um possível épico. No início do romance, uma genealogia dos Drummond confirma a expectativa, pois as famílias sempre se enredam nas tramas do épico, são míticas por natureza. Entretanto, o vermelho tingem as páginas iniciais: na capa, vermelho escuro de sangue derramado, de afetos irascíveis; depois vermelho radiante, nas rosas, de sentimento, paixão e união. A narrativa de Drummond concilia grandeza épica e singela sentimentalidade, dramatizando paixões em redemoinho. O peso do heroísmo mítico desvanece no enlevo, na loucura do coração, nos cheiros do mundo. A forma modelar de uma epopeia desce do seu pedestal e se encontra com o gosto rasteiro, os contos populares, as lendas folclóricas, a grandiloquência de telenovela e as canções de bolero. Nessa mistura de erudito e popular, os sentidos buscam o inefável não nas alturas metafísicas do espírito, mas nas contingências do corpo. O cheiro de Deus é experiência sublime que se desloca dos altiplanos da emoção para as pequenas coisas do mundo, os clichês da vida comum, o gozo e as dores mais comezinhas. Percebe isso aquele que sabe rechaçar a afetação e a sofisticação, para que a criança possa imaginar o maravilhoso no cotidiano.

Sintonizado com uma concepção literária deliberadamente afastada dos romances grandiosos, porém sem se demitir do gosto pela fabulação, *O cheiro de Deus* se situa nas fronteiras do épico, se desdobrando, entretanto, na direção dos gêneros populares. A matriz popular se encontra na linguagem espontânea da estética melodramática, dos contos orais, do tom piadístico, das lendas folclóricas, da vulgata sociocultural. Trata-se, entretanto, de uma tendência popular que não perde a referência erudita, o peso arcaico (pela anterioridade a que remete) e mítico (pelos materiais que revisita). Antes, o fabuloso reatualiza o mito, a comunicabilidade popular traz novamente à tona temas e valores eternos, resgatando o valor coletivo e agregador dessas manifestações. R. Drummond populariza para mostrar que é no clichê que reside o que nos une, é nele que encontramos o inefável comunal.

Inácia Micaéla espera o grande confronto. Espera não morrer antes de sentir o cheiro de Deus. Porque apenas aos cegos é permitido senti-lo, esse aroma que adoce corações risonhos, entenece em risos as almas torturadas. Cheiro das coisas simples e elementares que instaura cósmicas visões de mundo. O cheiro de Deus está no riso cotidiano, na alegria de brincar, mas

também no sublime da morte. E na dor: dor de muito amar, ou dor de tanto odiar. Mal sabe Inácia Micaéla que, na verdade, já encontrara o cheiro de Deus; que sua jornada desde o início já o exalava; que já o inoculava nos seus descendentes. Família de “loucos mansos, loucos varridos, loucos de toda espécie” (DRUMMOND, 2001, p. 15), atormentados pela febre do incesto que os faz arder uns pelos outros, unidos ao redor da matriarca Inácia Micaéla, os Drummond do Brasil iniciam sua existência mítica no Contestado, interior das Minas Gerais, terra em que “o sobrenatural é natural” (idem, p. 64), e o desejo e a culpa são intensos como forças da natureza. E os Drummond partem para o mundo, que descobrem ser tão pequeno quanto Belo Horizonte, mundo tão necessitado de saber como é o cheiro de Deus.

Esse olor, ora divino, ora mundano, parece ser uma essência tipicamente brasileira, um cheiro que agrega e exalta, que sai das entranhas do caos e termina em riso, dança e sexo. É nosso carnaval civilizatório que rege a sociedade, a política, a cultura, sendo o motivo central da obra de Roberto Drummond¹. O autor sublima o problemático e faz das lágrimas brasileiras catarse risonha e pueril: do contexto político de um país que padece as agruras do autoritarismo e da corrupção², passando pelos diversos veios culturais da miscigenação, chegando aos mais incontroláveis afetos e paixões, a ficção de Drummond não produz situações e personagens trágicos, aniquilados pela dor e pelo desespero. O autor arremata as profundas contradições de sua literatura com uma alegria orgiástica, leve e superficial em sua cordialidade, eufórica e doce como uma brincadeira infantil.

Tal aspecto de alegre leveza, na literatura de Roberto Drummond, antes aparecia sob o disfarce da literatura pop, com seus letreiros de néon e anúncios de propaganda. Dentre os principais trabalhos representantes dessa vertente do autor, temos o volume de contos *A morte de D.J. em Paris* (1971) e o romance *Sangue de Coca-Cola* (1980), que assumiam a estratégia fragmentária de apropriação de elementos da cultura de massas, misturando-os ao simulacral e ambíguo jogo ficcional da literatura dos anos 70 e 80. A poética pop de Drummond congrega as imagens midiáticas e as submete a um regime sensorial e alucinógeno, o que permitiu Alcmemo

¹ “O que as pessoas gostam de mim é o cheiro de Deus.” A frase de Frei Beto em conversa com o amigo Roberto Drummond foi a inspiração para o título do novo romance que o escritor estava quase concluindo, e que se chamaria inicialmente *A felicidade bate à sua porta*. Afirma Drummond que a protagonista Inácia Micaéla carecia de uma motivação maior, de um objetivo de vida, e que o encontrara finalmente na enigmática frase do amigo. Cf. PONTES, Paula Rodrigues. “O Cheiro de Deus, de Roberto Drummond: novas visões sobre a literatura.” Disponível em: <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/ibwb8Q/Pontes%20Paula%20Rodrigues.pdf>

² A narrativa se situa nos anos 30, 40 e 50 da história brasileira, mas o autoritarismo e a corrupção são problemas herdados de um passado colonial onde o mando e o ganho fácil sempre se associaram ao programa de exploração dos territórios conquistados.

Bastos caracterizar a obra do autor por uma “visão carnalizada e lisérgica da realidade” (BASTOS, 2008, p. 176). Entretanto, como ainda o ensaísta aponta, a partir da década de 80, o ciclo pop cede lugar a textos que abrem mão da efervescência da indústria cultural e buscam retratar uma brasilidade mais autêntica e passional. A estratégia pop, presente muitas vezes na forma e não apenas na temática, passa a segundo plano a partir de *Hitler manda lembranças* (1984), e um Brasil alucinado passa a ser o pano de fundo de toda uma torrente de paixões e sonhos que irrompem nas personagens.

Percebemos que aqui está em processo, pois, um esmaecimento de dados político-ideológicos, bem como de elementos da cultura de massas, em favor de uma ótica do maravilhoso, que até mesmo dialoga com eles, mas impõe uma outra lógica ficcional. Classificar numa mesma categoria romances tão diversos é o que torna a descrição de tal lógica uma tarefa difícil, mas determinadas frentes temáticas podem ser apontadas como marcas distintivas. A segunda fase de Roberto Drummond poderia ser caracterizada por uma volta a temas mais regionais, muitas vezes visitando o terreno do realismo maravilhoso. Entre as inúmeras referências a Belo Horizonte, também presentes no ciclo pop, as obras posteriores do ficcionista recuperam elementos folclóricos, figuras famosas do imaginário popular mineiro, misturando elementos mágicos e fictícios à história de Minas Gerais. Por outro lado, o sonho e a sentimentalidade são exacerbados, em histórias nas quais simbolismos culturais arcaicos são reprocessados para a produção de narrativas fantasiosas, lendárias, dialogando com os contos populares.

Nesse percurso, percebe-se que o mito é uma categoria importante para entender tais narrativas. O mito, encarado como narrativa composta de arquétipos retirados do imaginário ancestral, torna-se um elemento básico para a ficção de R. Drummond. Podemos observar um manancial poético que remonta a mitos fundadores do mundo ocidental, que vão desde os gregos, passando pelo cristianismo até os contos populares universais, além de imagens associadas à formação da cultura brasileira. Os laivos míticos podem ser observados, em germe, nos livros que se seguiram a *Hitler manda lembranças*: romance de volúpia e obsessão pelo grande mistério feminino, encarnado pelas gêmeas Narcisa e Rovená, *Ontem à noite era sexta-feira* (1988) se instaura sob o signo do duplo, das ambiguidades eternas que rondam a humanidade. Já em 1991, após o subjetivo romance de 88, Drummond volta à vida política brasileira – uma presença quase constante em sua obra – com *Hilda Furacão*, que se tornou o grande romance do escritor, apresentando um Brasil inusitado que sofre com tanques militares e fardas tomando o poder em

1964. Aqui, a despeito de Minas Gerais representar um microcosmo da instabilidade político-social do país, funciona também como espaço de alumbramento: a visão do paraíso no corpo de Hilda Furacão desperta nos incautos os mais loucos desejos e lhes promete o êxtase. Hilda constitui a mais poderosa figuração mítica do imaginário robertodrummondiano, como personagem-ícone do processo criativo do autor.

Ainda que nosso campo de investigação se restrinja às publicações posteriores a 1984, um panorama breve da obra do autor levou, por um lado, ao rastreamento de uma fortuna crítica significativa³; por outro, à percepção de duas fases na obra de R. Drummond – o ciclo pop e uma fase que chamaremos aqui de mítico-maravilhosa, as quais, por sua vez, explicitam essa que talvez seja a principal característica da literatura de Roberto Drummond: a alegria orgiástica de viver, que assume em sua sublimidade os ares infantis de uma brincadeira de criança.

Vale lembrar que tais fases ou tendências não são excludentes e por vezes podemos verificar a sua coincidência: o lisérgico pop se abre frequentemente para uma visão mágica e sentimental da realidade, ao passo que o maravilhoso cresce em meio a logomarcas, produtos industriais e canções populares. Mas, entre esses dois polos, a alegria é o que dá organicidade e consistência à obra de Roberto Drummond, que sempre encontra a maneira de gozar as inevitáveis dores e delícias de ser latino, brasileiro e, acima de tudo, humano, num país tão problemático como o Brasil.

Uma vez que Roberto Drummond se encaixaria numa produção literária brasileira pós-64, é de extrema pertinência relembrarmos as palavras de Silviano Santiago (2002) sobre a produção desse período. Em “Poder e alegria”, Santiago afirma que o pós-64 provocou uma espécie de redimensionamento reflexivo, em termos políticos e sociais, preferindo os intelectuais fugir da desgastada dicotomia exploradores e explorados, para pensar mais profundamente acerca da origem e do funcionamento do poder dentro do modelo capitalista. A literatura, por sua vez, não deixaria de se incluir na maré de questionamentos, assumindo uma postura reavaliativa da escrita política dos anos 30, bem como uma abertura ao *boom* imaginativo já em voga nos vizinhos latino-americanos desde as décadas de 40 e 50.

³ O mapeamento da fortuna crítica sobre o autor se baseou fundamentalmente em textos acadêmicos (publicações indexadas, dissertações e teses), incluindo, quando pertinente, entrevistas, resenhas e textos sobre o autor da internet. Os pesquisadores de Roberto Drummond contatados constam da bibliografia desta dissertação, a saber: BASTOS (2001), BRAZ (2009), GUELFÍ (1994) e SILVA (2007). A eles agradecemos a disponibilização de materiais, ainda exíguos e pouco divulgados, no contexto da crítica especializada.

Afirma Santiago que a literatura marcada pelos anos de chumbo procurou brechas na estrutura rígida do regime militar, que levassem a lugares ainda intocados pelo poder:

A opção dramática é, de maneira geral, pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras ‘naturais’ do país (SANTIAGO, 2002, p. 19).

Para o crítico, da opção dramática que descortina novas possibilidades ao artista na ditadura, a resposta estética de um país sufocado pelo regime e por suas próprias contradições internas estaria na “Alegria, alegria” tropicalista de Caetano Veloso. Tendo como patronos a galhoifeira primeira geração modernista e o riso dionisiaco nietzschiano, a alegria de que fala Silviano Santiago se aproxima em grande monta ao entusiasmo existente em toda obra de Roberto Drummond. Questões como o corpo, a sexualidade e a miscigenação são constantes em sua obra, sempre associadas a contextos políticos tensos e instáveis. A condição extremamente explosiva de ser brasileiro num regime mais e mais autoritário, que dissimulava as forças internas contrastantes e os problemas nacionais com *slogans* otimistas e progressistas, acabava por ser tratada à flor da pele, no tato e nos cheiros daquela época, com personagens perdidos em seus coloridos devaneios e em seus irrefreáveis desejos.

A alegria foi o que permitiu que se alicerçasse a possibilidade de o artista afirmar – sempre em oposição às forças do terror, do dilaceramento e da dor – pelo sim, ainda que, para isso, precisasse chegar ao ‘dérèglement de tous les senses’, ou abrir ‘as portas da percepção’ (SANTIAGO, 2002, p. 26).

O percurso artístico do autor e a sensibilidade político-ideológica que nele se manifesta levam ao ponto culminante da produção de Roberto Drummond, *O Cheiro de Deus* (2001). O romance, que levou por volta de onze anos para ser concluído, conta a saga da família Drummond no Brasil, cuja descendência remonta a antepassados na Escócia. Deixando de lado a herança do “ciclo da Coca-Cola”, mas sem renegá-la, a família Drummond reúne em si o ponto alto da fase mítico-maravilhosa de Roberto Drummond, em sua jornada da terra originária do Contestado para uma sobrenatural e tuberculosa Belo Horizonte. A obra ganha densidade e tamanho na sua estrutura épica, aliando a plástica do mito ao contexto factual da história mineira. Os heróis e heroínas descendentes de Inácia Micaéla e Old Parr Drummond encontram-se com fantasmas, convivem com personalidades fictícias e históricas e se indagam acerca do mistério do lobisomem. São inúmeros os estratos retirados do caldeirão cultural brasileiro, que mistura influências cristãs e pagãs, africanas e europeias, populares e eruditas.

Um todo complexo em sua constituição, que se concretiza leve e cândido na leitura como uma cantiga de roda. A dimensão épico-mitológica se vaporiza nos cheiros da alegria e do amor, que transparecem uma simplicidade de coração e uma assertividade ingênua características da personalidade poética do escritor mineiro. O orgiasmo carnavalizado de Roberto Drummond, com corpos torturados por culpas ancestrais e um desejo irresistível de cantar e dançar, parece reportar-se diretamente ao contexto pós-64 de que fala Silviano Santiago, que definia a alegria e a irreverência como forma de responder aos fortes matizes do contexto sociopolítico brasileiro. A alegria, em *O cheiro de Deus*, une mito e história, romance e epopeia, política e subjetividade, numa narrativa desvairada, inocente e popular. Une o melhor da imaginação fantasiosa de Roberto Drummond com a felicidade que parece ser o objetivo de sua escrita, configurando *O cheiro de Deus* como o romance de sua maturidade. Os 36 capítulos que expõem por volta de 200 personagens formam um corpo ficcional à primeira vista caótico, arbitrário e circunstancialmente similar às fabulações míticas, mas, em sua própria lógica emotivo-sentimental, faz um recolhimento de todos os casos pitorescos e estratégias estéticas presentes nas obras anteriores e posteriores do autor mineiro.

Este trabalho se propõe a sentir o cheiro de Deus. Para tanto, perseguimos o caminho da felicidade pueril que perpassa a saga familiar dos Drummond, tentando articular teoricamente os seus temas e procedimentos estéticos. Como o desafio da leitura deste romance reside no fato de não estarmos lidando exatamente com a paródia do mais solene dos gêneros literários da tradição ocidental – o épico –, mas de uma apropriação *sui generis*, que confirma tal tradição, organizamos nossa pesquisa dialeticamente, enfatizando o clássico como fundamento que acolhe aderências populares; a seguir, a ênfase incide sobre o popular, em seu diálogo reverente e irreverente com as fontes eruditas.

No primeiro capítulo, esmiuçamos o substrato clássico no qual se alicerça a narrativa. A análise de mitos explicita o aspecto divino e arquetípico das imagens, esclarecendo o funcionamento da estetização mítica presente na narrativa a partir das teorias de Northrop Frye (1973) e de Christina Ramalho / Anazildo Vasconcelos Silva (2007). Em seguida, a partir do ensaio de Emil Staiger (1974) sobre o gênero épico, apresentamos um mapeamento dos procedimentos épicos presentes no romance, acompanhando nesse processo as frequentes reformulações ou profanações do modelo praticadas pelo autor mineiro. Para arrematar o delineamento da linhagem literária a que pertence a obra de Roberto Drummond pretendido neste

primeiro capítulo, contextualizamos filosófica e esteticamente os aspectos formais e genéticos anteriormente abordados. Nietzsche (2004) e o par apolíneo-dionisíaco esclarecem a natureza épico-popular de *O cheiro de Deus*, assim como a teoria de Bakhtin (1988) sobre a forma romanesca ajuda a situar o tipo de invenção que a obra ilustra.

A segunda parte da dissertação se ocupa do veio popular, que dialoga com o eixo clássico definido no capítulo anterior. A influência dos contos populares, da arte naïf e do melodrama são os pontos de partida para o estabelecimento da confluência erudito-popular que se encontra na épica estilizada por Roberto Drummond. Brooks (1995), Huppés (2000), Oroz (1992) e Thomasseau (2005) forneceram a base teórica para a abordagem dos procedimentos que ao mesmo tempo reprocessam e preservam os métodos de composição clássicos. Numa narrativa que explora o efeito de plasticidade, a estética dos gestos derramados, atos tresloucados e paixões intensas incorpora outros expedientes das artes plásticas, dos quais destacamos as ancestrais “fórmulas de *páthos*” (*Pathosformeln*), que são uma fonte recorrente das representações do romance. A seguir, correlacionamos o aspecto risível e infantil das situações de *O cheiro de Deus* com a teoria dos chistes, do cômico e do humor desenvolvida por Sigmund Freud (1996). Por último, a metáfora do cheiro de Deus surge como a culminância de todos os traços analisados, assim como a súpula de todo o conteúdo estético e existencial do romance. A atmosfera aerífica, os cheiros do mundo e a busca olfativa de Inácia Micaéla pelo aroma divino subsumem um roteiro osmológico, que permite vislumbrar o sentido existencial do cheiro de Deus e o seu papel dentro da narrativa.

Assim, este trabalho objetiva apreender a eficiência do paradoxo em *O cheiro de Deus*, que através da galhofa e do achincalhe de valores tradicionais acaba por revisitar e reformular o modelo clássico de narrativa. A épica popular, leve na leitura, porém complexa na estrutura, estabelece um jogo com os dados populares e eruditos, fazendo ruir as fronteiras entre os registros. Perceber tal paradoxo na atmosfera odorífera do romance só será possível se permitirmos que o cheiro de Deus emane da narrativa, possibilitando à análise descortinar ao mesmo tempo o princípio gerador dessa grande saga familiar.

1. “ESTAMOS VIVENDO UMA EPOPEIA...!”

“Quem é ateu e viu milagres como eu
 Sabe que os deuses sem deus
 Não cessam de brotar, nem cansam de esperar.
 E o coração, que é soberano e que é senhor
 Não cabe na escravidão, não cabe no seu ‘não’.
 Não cabe em si de tanto sim
 É pura dança e sexo e glória
 E paira para além da história.”
 (Caetano Veloso, “Milagres do povo”)

Inácia Micaéla lidera uma dinastia de heróis insanos, atormentados pelas fobias e neuroses do fantasma do incesto. Sensíveis e passionais, projetam sonhos e devaneios na realidade, desejando apagar as dores do mundo. Se alertam que a realidade é uma quimera, não é para ressaltar o seu caráter ilusório, e sim mostrar que a realidade pode ser tão mágica quanto o sonho. Tendo nas mãos somente um ideal de vida, os Drummond criaram para si um mundo de prodígios, livres para prosseguir nas próprias cruzadas. Nesse sentido, são divinos, porque finalmente descobriram o segredo da criação. Mas são “deuses sem deus”, como disse Caetano Veloso, porque a criação é livre, indomável, delirante. São reverentes antes de tudo à vida, ao que ela tem de mais elementar e diverso.

A vida quixotesca dos Drummond remete ao mito porque revive desejos universais e se alimenta de temas eternos. Abraçando cosmicamente a vida, criou para si a fascinação do momento presente, o sim a todas as contingências. O mito é sempre a fundação de um mundo e cada ato dos Drummond tem a força e a assertividade inauguradora de um exemplo. Para narrar trajetória tão carregada de imaginário e de heroísmo, não basta um simples texto: é necessário a solenidade de uma epopeia, a viva narração de uma lenda, ao estilo dos velhos contadores de histórias. É lá que sobrevivem os mitos.

Produto da imaginação em curto-circuito com a realidade, o mito é filho da necessidade e da autonomia⁴, apadrinhado pela criatividade e pela sensibilidade humanas. Uma flor nascida na lama do caos primordial, plasmação preciosa que organiza cosmicamente as forças primordiais da

⁴ Existe aqui o emparelhamento da origem do mito à genealogia de Eros, proposta por Diotima de Mantinea, no *Banquete* de Platão. Segundo ela, Eros é filho de *Póros* (Expediente) e *Penia* (Pobreza), deuses que regem a dupla natureza do sentimento amoroso: da mãe, Eros herda a carência, a falta e a mendicância; já do pai, recebe o engenho e a astúcia daquele que tem a sabedoria e os recursos para conseguir o que deseja. Gerado junto de Afrodite, Amor tem suas contrafaces suscetíveis ao belo: uma é sedenta, tem necessidade da beleza; já a outra a busca ativamente, usando os inúmeros meios e saberes de que dispõe.

vida. O mito é necessário, porque com ele o humano começa; é autônomo porque significa uma primeira individuação da subjetividade; e é flor porque o humano nasceu para o belo.

Os embates entre o pensamento mítico (ou a protofilosofia pré-socrática) e a era da racionalidade científica e filosófica (centrada no *lógos*, no pensamento afirmativo e na eficácia da prova), ainda que culminando no alijamento do *mythos* ao campo do falso, nunca desativaram o poder deste ancestral do pensamento científico de agremiar e dialetizar-se com seu contrário. É isso que leva a etnografia a tentar entender as culturas primitivas; é também o que move o olhar antropológico dedicado às bases imaginárias das organizações sociais. Não seria por outro motivo igualmente que a filosofia da religião debruçou-se sobre as criações da espiritualidade, os mitos e ritos; justificar-se-ia da mesma maneira o interesse da psicologia profunda em mapear os galpões empoeirados de nossas primeiras elaborações psíquicas à luz dos mitos. Percebe-se que as tentativas logocêntricas se esforçam para dar conta de um fenômeno que as antecede – esse mito que está no âmbito do pré-pensamento selvagem (LÉVI-STRAUSS, 1976) e que se tenta recuperar com a racionalidade. Eis aí o grande paradoxo: falar racionalmente do mito, única maneira a nós possível, é uma frustração:

Assim indiviso por constituir ao mesmo tempo ciência e prática, arte e culto, saber e emoção, o mito permanece uma estrutura inatingível racionalmente. A análise racional do mito traz sempre o risco de despojá-lo de sua unidade fundamental (MOURA, 1988, p. 53).

A filosofia com seus poderosos conceitos e finas reflexões pode especular ontologicamente sua essência, porém não consegue conceber factualmente o mito, apreendê-lo conceitualmente em sua totalidade. A tentativa platônica de captar a sua “ideia” ou sua essência⁵, portanto, é-nos vedada, pois a comoção mítica envolve energias que ultrapassam a razão prática e teórica. O mito, em sua dinamicidade originária, é imponderável.

Entretanto, a despeito de tal impossibilidade e devido a sua proximidade com as camadas primordiais da vida psíquica e biológica, a origem fantasmática do mito contrasta com o indelével de sua herança. Criação primeira, íntima e inconsciente, o mito é inesquecível. Postula uma *arkhé*, uma fundação, cria o cosmo eterno e circular, instaura uma prática e um saber que nunca se apagam. Ao longo do tempo, sua origem misteriosa e seu desvanecimento como

⁵ Platão aludiu a quase uma centena de mitos em seus diálogos, ainda que lhes tenha dado funções muito diferentes daquelas verificáveis na mitologia grega tradicional. Platão incorporou a fórmula narrativa do mito a suas explanações de forma *sui generis*. Sempre que a dialética colide com algum mistério impenetrável, o filósofo “prefere à negação ou ao ceticismo a opção ousada por uma crença, não demonstrável, por certo, mas justificada, contudo, por sua eficácia moral e por sua fecundidade pragmática” (FRUTIGER, 1930, p. 224).

princípio formador das sociedades pode significar a sua reformulação e readaptação, porém nunca sua morte. O mito é permeável a injunções de todos os estratos da cultura, dá sua contribuição a cada situação criativa, e sempre nos lembra de modelos exemplares de humanização. O mito é, ao mesmo tempo, um grafismo fossilizado e um atavismo inescapável.

No âmbito da arte e da cultura, áreas cunhadas pela criatividade e pelo elemento sensível, o mito se configura como fonte de criação por excelência. Se a relação do artista com a fonte de criação nos custaria um profundo dimensionamento ontológico, podemos por outro lado seguramente lidar com os produtos provenientes dos arquétipos míticos. A relação mito-artes-cultura não poderia ser mais profícua em termos de derivações do imaginário, e é somente em figurações artísticas, coletivas ou individuais⁶, que podemos ter acesso ao mito. Nesse sentido, se o mito em si é imponderável, podemos encontrar seus ecos nos estudos mitológicos e nos inumeráveis mitemas que povoam a nossa realidade, com o objetivo de entender um pouco melhor a natureza da expressão dos arquétipos. Christina Ramalho, em *História da epopeia brasileira*, compartilha dessa visão ao afirmar que

percebe-se que, de fato, não é com o Mito que se trabalha quando o objeto de estudo é a manifestação discursiva do Mito, mas com uma imagem mítica. E é através da veiculação dessas imagens míticas pelas sociedades e suas respectivas culturas, que as potências míticas se oferecem à contemplação e à meditação dos seres humanos (RAMALHO; SILVA, 2007, p. 257).

Os pesquisadores mostram a necessidade de entender, antes de mais nada, os fatores contextuais da manifestação do mito nas artes e na cultura, focando nas imagens de aderência mítica que sofrem inevitavelmente as possíveis influências de seu tempo, antes de porventura implementar a reflexão especulativa sobre o mito originário. Tal postura se coaduna com o próprio caráter histórico de aparecimento e recepção do mito nas sociedades: o mito é supratemporal e eterno exatamente porque se insere em todos os tempos da história, sempre recebendo reatualizações dos contextos em que se encontra.

Na literatura, o princípio não poderia ser diferente. Cada obra literária combina tradição histórico-cultural com renovação, de acordo com as diretrizes estéticas que formam seu horizonte de formação. O rendimento poético do mito é a constatação, desde a fundação da tradição literária, entre os gregos, da projeção de temas e paradigmas que sempre se renovam e se redirecionam, de acordo com a singularidade da obra que dele (do mito) fez uso e com a

⁶ Já está plenamente sancionada a distinção entre a criação coletivista de mitos, na tradição oral, e a criação individual e autoral de mitos, nos repertórios literários e artísticos mundiais. Os primeiros foram designados por André Jolles (1970) como “formas simples”, nódulos embrionários para as “formas complexas”, literárias, versões miméticas e estetizadas dos mitos seminais.

linhagem literária a que ela (a obra) passa a pertencer. Portanto, o texto literário de extração mítica sempre conota matizes à sua fonte de inspiração, participando do processo cultural de desdobramento de imagens provenientes da esfera mítica original, bem como da possível reconfiguração das imagens míticas constitutivas de uma tradição que já antes se nutriu artisticamente do mito. Isso nos leva a crer que, quando se trata de mito, estamos sempre falando de projeções especulares, de variantes interpretativas que se acrescentam a um roteiro primitivo⁷ específico.

1.1 – O heroico, o divino, o arquetípico: aderências míticas.

O aspecto mitológico de *O cheiro de Deus* é produto da colagem de inúmeros traços arquetípicos da cultura e da arte, coligados para formar imagens de ossatura mítica híbrida. Aqui, mais uma vez, verifica-se que o mito fornece insumos para a elaboração de uma obra literária dotada de singularidade, cuja autonomia confere novas roupagens para a ancestralidade dos dados míticos. A obra se baseia numa concepção divina e heroica da personagem fictícia, que se constrói a partir de uma série de fragmentos retirados de um reservatório de imagens arquetípicas, adaptadas em versões nacionais e transnacionais. Dentre as últimas, ressaltamos aqui os simbolismos basilares do imaginário ocidental, que tem como fontes principais o fabulário grego e cristão; já entre as nacionais, destaquem-se as cores folclóricas da cultura popular e do imaginário interiorano de Minas Gerais, além dos traços da cultura africana adquiridos por uma sociedade em seu momento escravagista.⁸

Tais linhas temáticas se apresentam como caudalosos mundos de referências. Em razão do substrato plurívoco que sustenta a trama romanesca, em *O cheiro de Deus*, deparamo-nos com uma orgiástica mistura de elementos culturais e estéticos, que necessitariam de mais espaço e tempo de análise do que os limites desta dissertação para os devidos levantamentos e o merecido tratamento. Em contrapartida, a armadura mitológica do romance é formada por estratos facilmente identificáveis, apresentados por signos bem discerníveis. Contudo, a dificuldade do trabalho se impõe precisamente na catalogação e referenciação de todas as linhas arquetípicas presentes no romance, que se multiplicam e se diluem facilmente umas nas outras. Evitando este

⁷ Aqui tomamos a palavra na acepção de “remoto”, ligado à anterioridade e ao prestígio das origens, que supera a referência temporal.

⁸ Por outro lado, os ecos míticos também afetam a forma narrativa, com relação à linguagem, à posição do narrador, ao tempo e ao espaço. Tais aspectos merecerão nossa atenção em 1.2.

trabalho exaustivo e erudito, optamos pela compreensão de como o mito pode ser “um laboratório de metaforicidade poética” (BASTAZIN, 2006, p. 97). Consideramos mais estimulante e mesmo produtivo (porque aplicável até mesmo às situações minudentes) mostrar o funcionamento do mecanismo de produção de imagens míticas, que, em Roberto Drummond, proliferam, apesar de bem definidas, no corpo do romance.

Antes de mais nada, deve-se definir o ponto de vista de análise da obra. Lidar com imagens míticas presentes em um texto literário é uma corrente da crítica literária (TADIÉ, 1992), cujos principais representantes são Gaston Bachelard (através da crítica do imaginário), Gilbert Durand (através da mitoanálise), Maurice Blanchot (através de uma reflexão mitopoética) e de Northrop Frye (que descreve uma antropologia do imaginário a partir de arquétipos míticos).

Tomaremos como nossa a posição de Northrop Frye sobre o que seria um crítico arquetípico. Dentre os quatro ensaios que integram a sua *Anatomia da crítica* (1973), Frye analisa em três deles o discurso literário, tomando por base temas e imagens modelares da literatura. Ao longo desses ensaios, o crítico canadense pontua uma série de princípios teóricos para aquele que se aventura a analisar a literatura arquetipicamente⁹. Segundo ele, é necessário muitas vezes assumir a postura de recuo perante um texto literário, da mesma maneira que devemos recuar nosso olhar para apreciar determinadas pinturas. Se o recuo diante de uma representação pictórica possibilita olhá-la em sua inteireza panorâmica, a estratégia de recuo do crítico literário implica uma perspectiva geral e conjuntural de determinada imagem, para em seguida remontar a um eixo paradigmático ou histórico constituinte dos cânones literários. O recuo do olhar crítico postulado por Frye esclarece a postura panorâmica que adotaremos em *O cheiro de Deus*, evitando desdobrar teoricamente imagens particulares e pontuais, o que facilmente nos levaria para estâncias exteriores ao romance em questão.

A despeito de *Anatomia da crítica* se apresentar como um estudo extremamente amplo e erudito dos vários eixos temáticos da literatura, vale lembrar que a percepção recuada dos arquétipos não passa somente pela pesquisa e pelo diagnóstico dos mitos culturais e artísticos. De fato, o crítico arquetípico deve possuir a educação e a erudição necessárias para relacionar

⁹ A noção de arquétipo adotada por Frye quase sempre se confunde com a de mito e suas respectivas facetas (estrutural, psicanalítica, filosófica, sociológica, religiosa etc), mas não é sinônimo do conceito específico de arquétipo formulado por Karl Gustav Jung (apesar de com ele estabelecer cruzamentos). De uma maneira geral, o ponto de vista de Frye, que será adotado neste trabalho, encara o arquétipo como estrutura ou imagem modelar que apresenta recorrência e exemplaridade na história da literatura.

determinada obra com o resto da literatura e da tradição¹⁰, mas deve lembrar antes que “prolongar as imagens até os arquétipos convencionais da literatura é um processo que ocorre inconscientemente em todas as nossas leituras” (FRYE, 1973, p. 102). Ou seja, antes de debruçar-se sobre o texto e sobre a pesquisa humanística, deve-se lembrar o caráter espontâneo e sugestivo da leitura, que aciona sub-repticiamente os gatilhos do que Jung chamaria de inconsciente coletivo. Por isso, a leitura do romance de Roberto Drummond contemplou certa dose de intuição, de aposta em determinados traços estéticos gerais que são determinantes dentro da narrativa e que inevitavelmente apontam para arquétipos formadores da literatura.

A leitura de *O cheiro de Deus* permite detectar uma série de referências estéticas que remontam constantemente a modelos mitificados e a traços constantes na obra do próprio autor.¹¹ Os símbolos têm contornos bem definidos e neles suas auras arquetípicas transluzem espontaneamente, num processo explicado a partir do que Frye entende por arquétipo: uma unidade comunicável, que postula um modelo e, conseqüentemente, uma convenção literária.

Para Frye, o arquétipo “ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária” (idem, p. 101), na medida em que sua percepção estabelece intimamente uma comunicabilidade com o leitor, que reconhece instantaneamente seus modelos de referência. Desse fenômeno, o crítico ressalta a natureza coletiva e social da atividade crítica arquetípica, uma vez que ela lida com valores universais e formadores de uma determinada cultura. Contudo, se um símbolo mitificado comunica e ativa uma série de dados culturais e estéticos formadores de uma tradição, devemos ter em mente também que ele formula uma espécie de convenção literária. Fala-se aqui talvez de um gênero, de uma categoria que possui suas leis formais e temas preferenciais. Uma narrativa, para ser considerada mítica em sua comunicabilidade, deve ter seus meandros comandados por determinadas linhas estéticas de criação, que fundamentam a posição do texto como mítico¹². Não é por outra razão que Frye afirma que “o mito é uma arte da identidade metafórica implícita”

¹⁰ Northrop Frye afirma que o crítico arquetípico é o único a possuir a visão da literatura como um todo, como uma instituição que possui uma espécie de coesão temática e imagética organizada em várias vertentes: “Na crítica arquetípica, o conhecimento consciente do poeta é considerado apenas na medida em que o poeta possa aludir a outros poetas ou imitá-los (‘fontes’) ou faça uso deliberado de uma convenção. Além disso, o controle do poeta sobre seu poema paralisa o poema. Apenas o crítico arquetípico pode ocupar-se com a relação entre o poema e o resto da literatura” (FRYE, 1973, p. 103).

¹¹ Nesse sentido, encontramos, na obra de Roberto Drummond, uma constelação mitológica autoral, com temas e imagens recorrentes que formam o universo ficcional do autor. Minas Gerais, por exemplo, sempre foi palco ou referência constante de suas narrativas. Da mesma maneira, o tema dos gêmeos e do duplo aparece em outros romances, além de *O cheiro de Deus: Ontem à noite era sexta-feira* (1991), *Inês é morta* (1993) e *Dia de são nunca à tarde* (2004).

¹² A discussão acerca das convenções literárias tangencia a questão dos gêneros, cuja sistematização por Aristóteles influenciou todos as construções poetológicas posteriores. Essa relação será tratada de forma mais detida no item 1.2.

(*Op. cit.*, p. 138), pois implica múltiplas relações de reconhecimento e pertencimento por parte do leitor com a metáfora mítica.

O mundo mitológico de *O cheiro de Deus* não poderia ser um exemplo mais elucidativo de símbolos altamente comunicativos e identificáveis. Os claros rastros arquetípicos e a formosa aura mítica nos mostram que “A mitologia se faz na luz da narrativa, e o texto parece emergir como epifania, tornando-se um pontilhado de cenas que ofuscam, exatamente, pelo brilho da composição entretecida nos fios da imaginação” (BASTAZIN, 2006, p. 100). No brilho e na glória da narração, os descendentes de Inácia Micaéla são bravos, empunham ideais resolutos com a coragem de guerreiros e a convicção inocente das crianças, belos e jubilosos, em traços firmemente delineados.

As marcas do mito, que na tradição épica se traduziram esteticamente em temas gerais do maravilhoso e do heroico, se processam nos corpos e nos feitos das personagens. Quando os homens se ajoelham embevecidos aos pés da estonteante Catula, rezando a Deus ou a Exu pela sua existência, os ecos de uma divindade cultuada sobrevivem na ficção. As possessões de Inácia Micaéla e a “*mantía*” da cigana Carmem vêm à tona para figurar incontroláveis e insondáveis forças divinas / demoníacas. Por outro lado, a união incestuosa final de Johnnie Walker com sua sobrinha Catula não deixa de ter um caráter ritual e mítico de redenção, de agregação do que estava apartado e de cura das dores mundanas. Da mesma maneira, a vivência mítica dá a sua contribuição trágica e dramática, no ataque suicida das cinco irmãs, na penosa morte da tuberculosa Felipa, no sofrimento gozoso e na culpa que marca todos os Drummond.

A mitogênese da narrativa se faz clara e objetivamente, com aspectos que fulguram sua origem mágica e coletiva. Entretanto, vale lembrar que o vigor mitologizante tem gradações. Seguindo a linha geográfica de deslocamento do enredo, o início da saga, na terra mítica do Contestado, é a etapa mais carregada de ares lendários e arquetípicos, nos quais elementos como a febre do incesto, as origens do clã Drummond, o lobisomem e o tratamento lendário particular de várias personagens embasam toda uma armadura épico-mitológica. Em seguida, a cegueira de Vó Inácia (por si só a cegueira é elemento carregado de significados) obriga a família a se mudar para Belo Horizonte, uma cidade cheia de fantasmas e de sanatórios para tuberculosos. Aqui, ressaltemos que a liderança da família na capital mineira é assumida por Viridiana, filha primogênita de Vó Inácia. A sua tentativa de criar um conto de fadas no castelo de Belo Horizonte, para proteger a combalida matriarca das dores do mundo, determina uma espécie de

viragem estética do romance, que sai da esfera de controle heroico e grandioso de Inácia, passando a ser regido pelo fervor religioso e pela fantasia de sua filha. Portanto, o teor mítico sofre uma depuração no movimento geográfico da narrativa, em que os feitos bravos e fundacionais são sucedidos por eventos históricos¹³ ou sobrenaturais.

É digna de nota a diversidade de imagens presentes no romance. São numerosas e de procedência variada. Apesar de todas terem um fundo mítico verificável, elas pertencem a tradições diferentes e remetem a contextos ancestrais particulares. Trata-se, evidentemente, da grandiloquência épica, descrita por Emil Staiger (1974) em seus procedimentos estilísticos. Dentre eles, identificamos a reatualização que Drummond faz da gradação épica, às custas do processo de acumulação e da independência das partes.

A exposição de tais imagens poderia se estender por muitas e muitas páginas, dada a sua rica diversidade. A matriz formadora de *O cheiro de deus* procede desta colagem de numerosos elementos em forma de mosaico, que daria à crítica temática ou arquetípica inúmeros ganchos para começar sua análise, pois cada parte isolada da narrativa teria uma proveniência e natureza a serem investigadas. Como dito anteriormente, torna-se muito mais proveitoso um panorama conjuntural desse mosaico, para enxergar o motor criativo que põe em funcionamento a máquina textual.

O cheiro de Deus se baseia, pois, num processo de recorte e colagem de elementos metafóricos que se somam uns aos outros, adicionando seus pesos arquetípicos isolados para formar, em uma caudalosa narrativa, um edifício épico-mitológico próprio. Para entender esse fenômeno, recorreremos novamente a Christina Ramalho. A pesquisadora cunha o termo “circularidade cultural” para definir uma característica intrínseca às imagens de caráter mítico, a saber a sua capacidade de se autoproclamarem mitos elas mesmas. Em termos mais claros: uma vez diferenciados mito e imagem mítica como instâncias de níveis diferentes, sendo a última um produto secundário do primeiro, a autora dissocia também dois processos a eles concernentes. A “circulação cultural” diz respeito a uma tendência natural de qualquer mito, no sentido de que suas representações se espraiam em diversas imagens pelas áreas da cultura e do saber. Consequentemente, dentro desse processo de circulação, algumas imagens podem se consolidar

¹³ Apesar de não se inserir exatamente no “terror da história” referido por Mircea Eliade em *O Mito do eterno retorno* (1992), a primeira fase do romance contrasta de fato com o caráter mais histórico da segunda. No Contestado, destaca-se a aura mítica dos feitos e personagens, sem referências topográficas precisas. Já a vivência mundana de Belo Horizonte se calca em fatos históricos das décadas de 30, 40 e 50, nas figuras factuais e literárias (Alberto Guignard, o amanuense Belmiro e Hilda Furacão são exemplos disso), ao mesmo tempo em que o elemento mítico se desloca para o conto de fadas, popular e folclórico.

na cultura como versões canônicas do mito, chegando a conclamar para elas mesmas uma estrutura mítica. Um exemplo disso seria a epopeia homérica que, por sua relevância na cultura grega e no mundo ocidental, além de sua sobrevivência como texto escrito, destacou-se como referência incontestada no trato dos mitos gregos, em detrimento de outras possíveis versões¹⁴. O fato de uma imagem mítica se assumir como versão única do mito de que se originou decorre do que Ramalho chama de “circularidade cultural”, característica que as imagens míticas têm de, sendo desdobramentos metafóricos da realidade mítica primitiva, adotar a aura originária do mito.

Assim, a circulação cultural possibilita que dos mitos derivem fragmentos capazes de carregar consigo parte da aura primordial, ao passo que a circularidade cultural trata de fortalecê-los e incorporá-los numa tradição, que se autoproclama a fonte mítica original. Trata-se aqui do alto poder comunicativo, no sentido dado por Northrop Frye, que a imagem mítica tem para se estabelecer como mito e modelo coletivo, instaurando valores e sentidos que, antes meras interpretações, passam a ser verdades socialmente partilhadas.¹⁵ Para Christina Ramalho, a circularidade é um processo patrocinado por injunções ideológicas relacionadas a estruturas de poder e de controle social.

Com base nas duas ideias – de uso particular e ideológico da imagem mítica e a sua cristalização na tradição decorrente da circularidade cultural – pressupomos que Roberto Drummond retira elementos arquetípicos da tradição mítica, dando prosseguimento à circulação cultural de imagens, para em seguida, a partir da soldagem ficcional desses fragmentos, dotar suas criações de uma aura mitopoética, capaz de lhes conferir circularidade. Nesse sentido, as situações e personagens de *O cheiro de Deus* se revestem de uma série de dados mitológicos, configurando por sua vez um halo mítico próprio. Essa condição mítica secundária é dotada, portanto, de uma circularidade, de uma característica de mito que surge a partir da atmosfera mágica que circunda os entes e enlaces fictícios, formada pelas energias originárias de diversos mitemas coletados de diferentes tradições. A natureza desses mitemas é diversa e até mesmo

¹⁴ Jean-Pierre Vernant faz referência a uma “distorção literária do mito” (p. 181): “Como notava Heródoto, foram Homero e Hesíodo que fixaram para os gregos uma espécie de repertório canônico das narrativas [...]. Tais narrativas são, nos dois poetas, integradas a obras literárias que, em sua forma métrica e pelo gênero ao qual pertencem [...], prolongam uma tradição de poesia oral enraizada no passado. Ainda ali, o desenvolvimento da escrita modifica tanto a composição quanto a transmissão dos relatos” (VERNANT, 2006, p. 178-179).

¹⁵ A circularidade cultural parece ser um conceito muito próximo da visão semiológica de Roland Barthes, que dá conta do potencial ideológico e massificador da imagem mítica de se estabelecer como uma natureza inerente e inquestionável: “a causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada numa natureza; não é lida como força motriz, mas como razão.” Refiro-me à sua análise das mitologias da contemporaneidade (BARTHES, 2003, p. 221).

difusa, podendo tanto ser de mitologias antigas, como a grega; seculares, como a cristã; e também de origens populares e folclóricas¹⁶, comprovadas pelas figuras pitorescas do lobisomem e outras personalidades do imaginário interiorano de Minas. O que importa é saber que os dados míticos se unem para, juntos, trilhar um caminho estético particular.

No corpo de Catula, por exemplo, a transformação da loira fulva e lânguida em negra atrevida e voluptuosa dá materialidade a dois eixos paralelos de beleza feminina. O eixo da idealização europeia romântica contrasta com o africano mágico e libidinal, sendo ambos reunidos na mesma personagem, o que lhe confere a divindade “branca ou negra, beirando uma aparição” (DRUMMOND, 2001, p. 86). Já as cinco irmãs, “cheias de sexo, um pouco anjos, um pouco demônios” (idem, p. 36), são igualmente exemplares nesse sentido, pois as quase quintuplas irmãs reúnem em seus corpos esculturais a perdição e o desejo, o tabu e a orgia. Elas carregam o estigma incestuoso do pai, ao passo que a semelhança, união e irmandade entre elas estimulam sua aura de divindades eróticas. É interessante notar que as mulheres de Roberto Drummond – incluindo-se aí não só Inácia Micaéla, como Hilda Furacão e outras – são configurações míticas: nelas se costuram elementos arcaicos e históricos para formar

a tradição das mulheres de Minas Gerais, tradição contraditória, herdada das musas dos poetas inconfidentes, como Marília de Dirceu e Bárbara Heliodora, mas também de feiticeiras como Dona Beija, Xica da Silva e, por que não? Ângela Diniz, tradição que misturava o mel e o fel, o céu e o inferno (DRUMMOND, 1991, p. 84).

Contudo, ressaltemos que, para Christina Ramalho, o processo de circularidade cultural não deixa de causar malefícios à expressão mítica, pois se trata de um processo de engessamento da realidade dinâmica e espontânea do mito, em nome de orientações ideológicas e políticas preestabelecidas. Entretanto, nosso contexto nos incentiva a um posicionamento contrário, de admiração de tal processo na estética de Roberto Drummond, que torna o escritor moderno um “fazedor de mitos”, um contador de histórias e lendas dotadas de singularidade e relação direta com o seu tempo¹⁷, apesar da ressonância arcaica.

¹⁶ Os contos populares e folclóricos são herdeiros diretos da tradição mítica, e suas temáticas se ligam inerentemente a temas arcaicos. Tal aspecto será abordado no capítulo 2.

¹⁷ A possibilidade de o escritor moderno criar uma mitologia pessoal tem germe numa concepção romântica de arte, que no século XIX estabeleceu uma intensa relação de troca artística com os mitos e arquétipos da civilização (tanto oriental quanto ocidental). Mais especificamente na Alemanha, berço da sensibilidade romântica, o intenso diálogo com a cultura helênica foi uma constante nas questões estéticas: “Os românticos alemães recorriam com extrema liberdade aos temas e imagens da mitologia tradicional, aproveitando-os como matéria para *uma mitologização artística independente*” (MIELIETINSKI, 1987, p. 338, grifo nosso).

Apesar de não possuir as mesmas conotações negativas advertidas por Ramalho, a circularidade do mundo mitológico de *O cheiro de Deus* não é livre de injunções ideológicas. Existe em Roberto Drummond um motor ideológico forte, que não seria estritamente político, como pareceria indiciar o *background* de um escritor que surgiu no período pós-64. A política de fato desempenha um papel importantíssimo como cenário de suas narrativas, porém o que realmente fundamenta quase todos os seus romances, e especialmente este de que aqui tratamos, é a alegria de viver, o riso orgiástico que demole as fronteiras e amarras do ser humano. Trata-se de uma alegria, como já foi mencionado anteriormente, que remete a Nietzsche e à irreverente herança modernista, capaz de subverter a realidade opressora e as culpas cristãs. Nietzscheiramente, Roberto Drummond empunha a bandeira da felicidade carnavalizada e do amor contra a cultura de ressentimento católica. A circularidade mítica gerada por ele busca libertar o homem vendado pelos embustes da razão, da moral e da covardia perante as dores e os prazeres da vida: “Ser triste é que é pecado. Se eu fosse viver de novo sabendo o que eu sei hoje, ia dançar, rir e amar” (DRUMMOND, 2001, p. 367), diz a matriarca dos Drummond.

Assim, a circularidade produtora de mitos secundários, configurados literariamente, tem como motivação a alegria de viver, a experiência dionisíaca e gregária de estar no mundo, aceitando as intempéries e júbilos da existência. Explicitada a motivação ideológica que parece nortear a produção de Roberto Drummond, é necessário indicar alguns polos irradiadores da circularidade mítica, que põem em movimento os estilhaços arquetípicos para formar uma armadura mitológica própria.

De maneira geral, a leitura de *O cheiro de Deus* evoca um manancial mitológico fortemente regido pelos eflúvios embriagadores de Baco e a entrega sentimental a Eros¹⁸. Num outro extremo, ao figurar emanações divinas e mágicas, os corpos se apresentam em dimensões mitificadas, hipertrofiados tanto física quanto esteticamente, prenhes de uma metaforicidade que descortina forças subjacentes à *poiesis* robertodrummondiana.

Os sentidos aqui passeiam pelo sistema eminentemente visual do mito, passam pela audição das reiterações epopeicas, chegando aos sentidos menos privilegiados, o tato, o paladar e o olfato, ficcionalmente explorados nas febres e calafrios, no lança-perfume, nas comidas típicas,

¹⁸ Eros é referido aqui como força cósmica da agregação e do consórcio, acompanhando a acepção de Hesíodo (2007) na *Teogonia*. Conceitualmente, entretanto, remete também à visão freudiana de Eros, em oposição a Tânatos. Mais à frente, outras figurações culturais de Eros serão citadas, sem entretanto buscar estabelecer categorizações rígidas com relação às respectivas mitologias a que pertencem.

nos cheiros do mundo. O olfato, principalmente, é o catalisador metafórico da narrativa, acionando as várias lembranças de Inácia Micaéla¹⁹.

Como adianta a epígrafe de Caetano Veloso, “É pura dança e sexo e glória” que fortalecem e rejuvenescem todas as personagens, desde as cinco irmãs cheias de sexo até a mais reprimida e sacrificada Viridiana. Dioniso, que promove a supressão das barreiras individuais, psíquicas e corporais, a partir do processo extático de sair de si e do entusiástico mergulho na divindade dos eflúvios enológicos, apresenta-se na mitologia grega em variadas imagens míticas e rituais, muitas delas resgatadas e reprocessadas por Roberto Drummond.

Podem-se pinçar inúmeras referências ao orgasmo em *O cheiro de Deus*, que evidencia o tributo da narrativa ao deus do vinho. Mencionem-se as figurações do corpo como elemento mitopoético de composição, ou mesmo a dinâmica corporal como veículo por excelência das imagens míticas verificadas na especificidade do romance. O transporte dionisíaco, que tem em sua raiz uma inegável ligação com o corpo e suas vicissitudes, mostra-se claramente na vontade de cantar e dançar, nos arrepios e febres, nos delírios, vertigens e possessões; por outro lado, se insinua furtivamente nas persignações, na devoção ajoelhada, no fervor católico.

É interessante ver como Roberto Drummond concilia a cultura cristã ao rito orgiástico, ainda que tal associação não seja inédita. Michel Maffesoli já mostrou que até mesmo as renúncias mundanas mais violentas são compostas por um desejo orgiaco, no sentido de que a transcendência ou prostração mística são formas de eliminação das individualidades, de mergulho no todo cósmico, o que se configura como atitude inerente da religião de Dioniso: “A abstinência é aqui uma orgia às avessas, que provoca volúpia e estremecimentos” (MAFFESOLI, 2005, p. 44).

Se Junito Brandão ensina que o dionisismo demorou para ser incorporado aos cultos oficiais gregos, uma vez que era uma contravenção ao espírito olímpico da *pólis* (BRANDÃO, 2007, p. 113-140), seguindo a trilha do sociólogo francês, é interessante notar que aqui analogamente a virulência dionisíaca – ainda mais depois de Nietzsche – se configura como prática deturpadora da religião oficial, baseada nos preceitos cristãos de renúncia, fé, pecado e juízo final perante Deus. Em *O cheiro de Deus*, portanto, o fervor religioso tipicamente cristão acaba muitas vezes por alimentar ainda mais o domínio do deus-bode, pois o ardor da fé religiosa está sempre a marcar a medida do pecado e do desejo no fiel cristão.

¹⁹ A questão sensorial e o olfato serão tema do capítulo 3.

É necessário lembrar por outro lado da ligação existente entre o dionisíaco e a vivência de Eros, que aparece também em Roberto Drummond. Várias facetas do amor podem ser contempladas, conferindo geralmente beleza e candura às imagens muitas vezes monstruosas e dilaceradoras do furor báquico. Traçando um panorama das manifestações de Eros no romance, percebe-se primeiramente um amplo e generalizado ímpeto de agregação na narrativa, mostrado na valorização da amizade, da generosidade e da solidariedade. O clã de Vó Inácia não se restringe apenas aos seus filhos e netos: compreende aliados políticos, afilhados e outras relações de compadrio. Por outro lado, a matriarca sente o cheiro dos oprimidos, dos torturados, compadece-se com o cheiro da dor do mundo. Já em um diferente viés, a alma melodramática e romântica, bem como o desejo voluptuoso, são formas idealizadas e estilizadas de Eros associado ao amor, mantendo sob sua tutela personagens embaladas por boleros e sambas, na sua entrega quase prazerosa à carência, ao desejo avassalador de possuir o outro²⁰.

Verifica-se também uma relação inerente entre os aspectos erótico e heroico, pois os Drummond são dotados de beleza física incomparável, assim como outras personagens míticos como as irmãs quase quintuplas e o enigmático sedutor Cara de anjo ou Satã. Aqui surge Eros sob outra perspectiva, a do apelo irresistível do objeto amoroso ou do ser amado que enlouquece o amante na sua falta. Tal aspecto erótico transforma mulheres como Inácia, Catula e as cinco irmãs em descendentes de Afrodite, deusa do amor que, de acordo com Walter Otto, “em sua essência, não é o amante e sim o amado, não o que possui, como *Eros*, e sim o que fascina até o arrebatado do êxtase” (OTTO, 2006, p. 127). Afrodite é absoluta ao irradiar paixão, atração e volúpia, inundando homens e mulheres de gozo e satisfação, ou despertando a sede hedonística acima da lei e da moral. Contudo, pode ser protetora de casamentos e provedora da fertilidade, deixando muitas vezes a seu filho Eros (Cupido) a tarefa de patrocinar tais enlaces, que aparecem na fertilidade de Inácia Micaéla e Old Parr, no amor cheio de percalços de Buchanan’s e Gioconda, ou na união ritual e mítica de Johnnie Walker e Catula. Esta última principalmente carrega consigo uma série de significados subjacentes que remontam a vários mitos e práticas rituais do casamento.

Um outro eixo de forte irradiação mítica são as figurações do corpo, que metaforizam constantemente aspectos cruciais do romance, esculpindo na carne das personagens vários signos que retroalimentam a ambiência mítica. De uma forma geral, o mito é uma narrativa cujos

²⁰ Tal aspecto se associa fortemente ao caráter popular melodramático das narrativas de Roberto Drummond, a ser visto no capítulo 2.

elementos integram um sistema em perfeita conexão, como se cada um fosse um polo de irradiação de energia dos arquétipos, tornando-se uma realidade fechada, coerente, univocamente coesa em sua estesia: “um mundo da metáfora total, em que tudo é potencialmente idêntico a tudo o mais, como se tudo estivesse dentro de um só contexto infinito” (FRYE, 1973, p. 138). Em *O cheiro de Deus*, ao invocar uma realidade romanesca que reproduz essa visão de mundo, a própria maquinaria mítica se estende aos corpos, fazendo com que estes por sua vez reflitam as suas emanações, criando uma correspondência interna que fundamenta a circularidade mítica.

As figurações do corpo não fogem à regra da transposição arquetípica. Cada traço corporal estilizado tem a sua filiação clara, seja ela interna – dentro da estrutura épico-mitológica –, seja externa – com relação aos temas míticos dos repertórios culturais. Os dois corações do coronel Bim Bim fazem-no incorrer na esfera do sobrenatural, mas ao mesmo tempo visivelmente sinalizam para a constante batalha entre Deus e o Diabo, o bem e mal, nem sempre discerníveis, mas em intenso conflito, ao longo da narrativa. Já o crescimento ininterrupto de Johnnie Walker, a sua eterna juventude e a sua beleza são ocorrências heroicas inegáveis, que remontam às grandes proporções corporais dos guerreiros gregos, à sua filiação divina e à posse de dons sobrenaturais ²¹. Percebe-se aqui, pois, um forte apelo alegorizante, ao qual os mitemas corporais prestam o serviço de deixar transparecer sentidos essenciais ao romance.

A contraparte lupina de Johnnie Walker vem a propósito para mostrar um avesso que metaforiza exemplarmente uma situação muito comum em todas as personagens e situações de Roberto Drummond: o aspecto animalesco do lobo é apenas a fachada para o coração e o desejo pulsantes, uma manifestação corpórea dionisiaca. É como se o lobisomem fosse a possibilidade do delírio, da libertação do corpo das amarras civilizatórias e cristãs. O lobisomem revestiria uma libertação análoga à do afetado pelo êxtase dionisiaco, cuja alegria assume as formas mais alucinantes e dilaceradas. O canto sofrido numa língua incompreensível e ancestral convida ao pecado, despertando desejos latentes, reprimidos, num jorro de paixões típico do furor dionisiaco, que enfeixa sentimentos contraditórios num mesmo fluxo de afetos. A possibilidade de libertação orgiástica que reside no canto do lobisomem é precisamente a razão de ser uma figura ao mesmo tempo querida e temida em Cruz dos Homens.

Espécie de monstro orgiaco, de cão infernal, ele descortina o abismo de sensações de Dioniso, representando um risco para aqueles que querem garantir a integridade social e subjetiva.

²¹ Cf. os vários caracteres que compoem a figura dos heróis no inventário de façanhas, formosuras e escabrosidades que Junito Brandão identifica nesses seres (BRANDÃO, 2007, Vol. III, p. 15-71).

Assim, vale lembrar que ao lado da liberdade dionisíaca, existe uma experiência de perversão, de perda daquilo que nos torna seres sociais e morais, o que gera temor por significar a defrontação com o lado mais obscuro da personalidade. Não seria por outra razão que Old Parr tenha ficado definitivamente louco depois do confronto com a criatura (DRUMMOND, 2001, p. 134). Na sociedade moderna e cristã, marcada pela predominância do racional e da moral, pode-se ver na figura do lobisomem uma manifestação atual do dionisismo, restrito a um período delimitado de um ciclo interminável, relegado à escuridão sinistra e ao lamento pungente. Extremamente reprimido e alienado da experiência humana, Dioniso acuado se desloca para a monstruosidade culpada e marginalizada do lupino, que, apesar do canto irresistível e da conexão direta que estabelece com os moradores de Cruz dos Homens, vaga solitário, melancólico e bêbado pelas ruas da cidade.

No contexto de fabulação mítica do romance, pode-se considerar o lobisomem o protótipo que mais contundentemente metaforiza um arquétipo corporal, no sentido de fornecer uma máscara facial ou corporal que mitologicamente ajudaria a externar ou fundamentar as forças cósmicas em jogo no romance. Tal ideia se associa intimamente ao próprio domínio de Dioniso, deus da máscara com esgares prazerosos ou dolorosos, que catalisa o jorro passional dos furores vínicos. Culturalmente modelar, a figura do lobisomem se descola da tessitura ficcional do romance e se constitui como clara metáfora, uma máscara que permite o surgimento de outros conteúdos subjacentes, cujas linhas mestras remontam ao sentimento lisérgico-carnavalizado e à alegria drummondiana. Pensemos a máscara não como aquela que esconde e dissimula, mas sim a que ritualmente permite a reviravolta do cotidiano, a libertação dos desejos reprimidos e postos à margem, a grande subversão carnavalesca dos valores:

Usar *máscara* é encarnar o deus que ela representa. Transformado o *exterior*, a *máscara* transfigura o *interior*, permitindo a quem a usa o desempenho de funções próprias de um ser divino ou demoníaco. Claro está que toda máscara cobre muito pouco do *exterior*, mas desnuda muito do *interior* (BRANDÃO, p. 134, 2007, grifo do autor).

O lobisomem nesse sentido seria o modelo emblemático de um processamento estético que aparece em todos os corpos de *O cheiro de Deus*. A máscara corporal modelada miticamente serve não só para convencionar a estética do mito, refletindo a aura sobrenatural e os grandes feitos, mas também para deixar que as forças destruidoras e revitalizadoras da alegria dionisíaca se presentifiquem.

Na esteira do lobisomem, outros corpos densificam as latências épico-mitológicas do texto, ao mesmo tempo em que catalisam como máscaras os impulsos eróticos e dionisiacos da sensibilidade drummondiana. Cada parte do corpo agonístico de Catula remete ao enigma feminino e ao interdito de sua condição divina, mas também sinaliza para a essência mitológica particular de *O cheiro de Deus*:

Catula, a das segundas intenções. Nada nela era gratuito. A língua passeava pela boca, se o lábio estava seco, sugerindo, mas sempre negando, sempre deixando para qualquer dia desses, se Deus e o Diabo quiserem, todas as loucuras. [...] Tinha uns olhos de mormaço, entre o dormido e o acordado. [...] Era um olhar machucado. Alguma coisa doía nos olhos de Catula e os homens se sentiam culpados, perguntando cada um Meu Deus, o que é que eu fiz com ela? A voz era rouca e rouco o riso, como para anunciar o triunfo da alegria sobre as tristezas do mundo. [...] o riso de Catula era uma dádiva de Deus ou de Exu, um favor, uma deferência (DRUMMOND, 2001, p. 86).

Não só Catula, mas outras mulheres são marcadas por signos tradicionais do mistério do corpo feminino, mas sempre sinalizando o substrato dionisiaco: Viridiana, o porto seguro dos Drummond, é acompanhada de perto pelo narrador, que lhe destaca a beleza escondida na obesidade e nas mãos, que curam a loucura e abanam para lhe dissipar os calores causados pela menopausa e pela repressão do desejo. A fraqueza de caráter de Rose permite que a mãe de Catula rivalize em beleza com a filha, com a ajuda simbiótica da solitária Berenice, espécie de serpente interna que figura a carência e a censura do amor pelo irmão Johnnie Walker, bem como a perfídia da mulher reprimida e injustiçada²². Felipa, na cidade das tosses, cujo rosto pálido e triangular, de sobrancelhas fortes e nariz arrebitado, denuncia em seu corpo a paradoxal força dos tuberculosos românticos, que extraem vigor e gozo da própria doença e do delírio. Já Inácia Micaéla, cujas mãos de pianista manejam o rifle certo, tem em seus olhos cor de musgo a origem de toda uma dinastia lendária. Mas a sua bravura e heroica liderança – “e alguma coisa nela, quem sabe o nariz arrebitado, quem sabe o verdejar dos olhos cor de musgo, parecia dar ordens para serem cumpridas, não como os escravos cumprem, mas com a alegria de um pássaro cantando” (DRUMMOND, 2001, p. 18) – ao mesmo tempo guardam em si os arrebatamentos da possessão demoníaca, que a faz comer rosas e cantar a canção arrevesada do Diabo, sempre após enfrentamentos próximos ao coronel Bim Bim.

²² De uma maneira geral, a etimologia dos nomes destaca em “Berenice” a raiz *niké* (vitória), donde *Bereniké*, a portadora da vitória. No caso de Roseana, a solitária domina a hospedeira, na mesma medida em que passa a legitimar a irrupção dos desejos reprimidos da psique. Assim, a verminose passa a ser a portadora de uma dupla vitória: a do próprio parasita, que domina aquele que o abriga; e a “vitória” do próprio hospedeiro, uma vez que Roseana, com a ajuda de Berenice e apesar das repercussões nefastas, recupera a beleza perdida e se permite praticar atos perversos e impensados.

Os homens de *O cheiro de Deus* normalmente têm incursões mais abrandadas no mundo mágico dos mitos. Entretanto, quando tocados pelo veio arquetípico da história, estão fadados ao sofrimento tão intensamente quanto as personagens femininas. O coronel Bim Bim, conhecido pela crueldade e pelos dois corações, um devotado a Deus e o outro ao diabo, mascara-se de baiana para pular o carnaval do Rio de Janeiro, um escape da vida violenta e ensimesmada do Contestado. Contudo, não pode esconder as marcas do corpo que denunciam a ternura e os afetos que lhe acometem: sua voz de moça e as manchas escarlates no rosto (de escorpião, se furioso; de bailarina, se feliz) deixam entrever a espontaneidade de um homem numa terra em que “todos olham de banda” (DRUMMOND, 2001, p. 29), olham arrevesado, obliquamente. Buchanan’s, por sua vez, é incapaz de esconder a condição mítica de seu corpo, que fica entre a delicadeza e a virilidade, entre o feminino e o masculino. Espécie de contraparte de Catula, o neto de Inácia Micaéla, como a prima, é vítima da exuberante beleza do seu corpo, cuja trajetória é exemplo da individuação sexual e subjetiva, que supera a indefinição de gênero. Já Johnnie Walker, como o filho Buchanan’s, tem sua condição de herói mítico marcada pelo metamórfico²³, traço dionisíaco por excelência, sendo protótipo do conceito de máscara corporal que aqui tentamos desenvolver.

Na passagem do cap. 12 que trata do processo de transformação de Johnnie Walker em lobo, temos um tratamento singular do corpo que sugere certos acréscimos ao que falamos até agora do dionisismo:

procurei um espelho, queria ver minha imagem, no que encontrei um espelho e olhei, vi a face do horror, tive medo de mim mesmo, que é o pior medo que existe [...] (DRUMMOND, 2001, p. 156)

Podemos ver que o lobisomem também é a alteridade assustadora, é a figuração extrema da deformidade e da perversão. O dionisismo tem seu lado obscuro e perturbador, que borra os contornos precisos do belo, do apolíneo, da concórdia erótica que perpassa toda a história. O corpo heroico, em *O cheiro de Deus*, parece, por um lado, ser resultado da poetização em moldes tradicionais e populares de corpos mitificados, mas é, por outro, marcado pela sombra de Dioniso (como o chama Maffesoli). Nesse caso específico, são figurações gloriosas, brilhantes e epopeicas, passíveis igualmente de exprimir um pouco do fel originário da máscara trágica²⁴. Referimo-nos aqui a certos mitemas que figuram chagas civilizatórias e tabus, como a febre do incesto, por exemplo, que queima nos corpos dos Drummond, não deixando de ser um

²³ A metamorfose é tema caro à mítica do deus-bode, e pode ser vista em várias outras personagens, como Catula e Viridiana.

²⁴ “Estátuas de Apolo mostram corpos robustos, plenamente desenvolvidos, ágeis, agonísticos, atléticos. De Baco temos máscaras, apavorantes. Na fixidez do olhar, lembram a morte. As máscaras báquicas (ou dionisíacas) estampam o terror que abala as entranhas.” (SCHÜLLER, 1994, p.31).

remanescente da peste dionisíaca. Assim é também com as personagens e situações periféricas marcadas por deformidades e taras: Seu Sô Sô, o horrendo descobridor de lobisomens; o incestuoso Geraldão da Aninha; o filho de Lívio Boiadeiro com seu cão; a homossexualidade em Buchanan's, assim como a sua sugestão em várias outras personagens; a anã Clô e o braço mutilado de Gioconda seriam signos de deformidades, pertencentes ao lado maldito do dionisismo.

Assim, a própria convencionalidade dos signos míticos, a facilidade com que os identificamos no romance e o próprio contexto filosófico-existencial de Roberto Drummond fazem com que os corpos sugiram imediatas influências outras, remetam como máscaras folclóricas a outras instâncias, relacionadas ao mundo mítico da alegria carnavalizada e do orgiasmo, mundo que não se isenta de marcas sombrias e assustadoras, mesmo que estilizadas esteticamente. “A obstinada conjunção de imagem e ideal” (SCHÜLLER, 1994, p. 35), que marca os corpos mitologizados, dobra-se ao impulso caótico de Dioniso, que se torna um polo particular de estetização mítica do corpo.

Vale lembrar que existe de fato uma vertente apolínea, atenuante das deformações e pruridos, que deveria ser citada mais como princípio formal ou de gênero²⁵. Por outro lado, em termos temáticos e arquetípicos, devemos adicionar a contribuição essencial do poder agregador e harmonioso de Eros, que dá beleza e atratividade à realidade mítica. Walter Otto, identificando-nos aos gregos, afirma que “não acatamos leis por pura submissão, antes com lealdade e amor seguimos modelos” (OTTO, p. 68, 2006), mostrando que o mito antes de mais nada nos toca a sensibilidade e a emoção. Tal impulso conformador e afetivo, resultante da aliança Apolo-Eros, encontra-se quase generalizado no romance, como um suporte imagético da marcha dionisíaca.

Em Roberto Drummond reconhecemos os corpos míticos banhados em luz divina, belos na sua consagração, que como máscaras estão ali para conduzir a um outro domínio da realidade, proporcionado pelo deus do vinho. Inevitavelmente, estamos diante do eterno par Apolo-Dioniso que patrocina a artes. Entretanto, essa relação tomará rumos insuspeitados nesta investigação: é notável que, apesar de todo o poder destabilizador de Dioniso e a sua quase-onipresença nos símbolos da narrativa, a anarquia dionisíaca não impera absoluta em seu interminável ciclo de destruição e ressurreição. E a ação de Apolo como individualizador e figurador está além do previsto nas máscaras extravagantes e nos corpos modelares. Veremos que a fulguração narrativa

²⁵ De uma maneira geral, forma ou gênero apolíneos indicam sobretudo os domínios formais da epopeia e da grande épica.

e exemplar ainda conforma os feitos e ações. A forma eterna e fabular sobrevive. Estamos diante talvez de uma mitologia dimensionada por Dioniso, mas sob a guarda de Apolo. Ainda, mais uma vez, o mito como esforço cosmogônico resiste.

1.2. Os Drummond nas tramas do épico.

Para Northrop Frye, “o modo mitológico, as histórias sobre deuses, nas quais as personagens têm maior força de ação possível, é o mais abstrato e convencionalizado de todos os modos literários” (FRYE, 1973, p. 136); “um mundo abstrato ou puramente literário de delineamento ficcional ou temático, não afetado pelo cânone da adaptação plausível à experiência comum” (idem, p. 138). A colocação de Frye alerta para o fato de que a análise dos aspectos mitológicos traz consigo a questão inevitável acerca dos gêneros²⁶ e das formas poéticas. A densa estilização é o que fundamenta formalmente a narrativa mitológica, tornando indispensável o estudo das convenções adotadas em *O cheiro de Deus*: a primeira acaba de ser explicitada em sua dimensão arquetípica e na abordagem do texto literário em sua densa estilização, identificável a partir da remissão a conteúdos imaginativos universais; já as últimas, de agora em diante, serão objeto de uma reflexão em termos de gêneros, influências e revitalização poética do cânone, sendo esta intimamente relacionada à incorporação do que no cap. 2 será marcado como anticânone (o patético, o melodramático, o televisivo e até o “escracho”²⁷).

Nas reuniões do conselho de família, Viridiana, a protetora do clã contra as dores do mundo, sempre dá início à sessão com saudações enaltecidas de sua estirpe. Menciona honrosamente Old Parr e frequentemente se refere à epopeia dos Drummond, termo que aparece não raras vezes ao longo do romance. O mapeamento das ocorrências²⁸ do termo na narrativa dá a perceber que a noção de epopeia está ligada a um sentimento de grandeza e glória – como na ocasião em que os Drummond vencem o cerco do coronel Bim Bim (p. 166 e 167) e no retorno de Johnnie Walker depois de dado como morto (p. 392) –, e a uma patente visão de sonho e fantasia, como a que Viridiana tenta concretizar no castelo da família em Belo Horizonte. Usa-se, pois, a palavra epopeia para legitimar os feitos grandiosos e a visão quimérica de mundo que singularizam a obra. Tais procedimentos são tão recorrentes no romance que a análise não pode

²⁶ Toda a poetologia histórica se construiu tomando por base a questão dos gêneros, lidando preferencialmente com obras de tema mítico. No séc. XIX, a grande revolução no sistema das artes e a proliferação de teorias estéticas tiveram como cenário as discussões que filósofos idealistas travaram em torno do uso do material mitológico ao longo da história. Com Schiller, Schelling, Hölderlin, Schlegel, Nietzsche e outros, a mitologia assume *status* de ciência. No mínimo, de ferramenta epistemológica.

²⁷ O termo escracho tem uma origem pouco nobre, desde seu primeiro registro, no *Diccionario da Língua Portuguesa de Morais Silva* (1ª. Ed. Lisboa: 1789): é o termo com que se define o retrato de meliantes feito pela polícia. No contexto da contracultura (anos 1970), torna-se o brasileirismo correlato a *bashing* (ing.: ultraje, insulto), significando, esculhambação, esculacho, bagunça. Cf. DIAS (2003).

²⁸ A partir daqui, as remissões à obra serão referidas entre parêntesis diretamente pelo número de página. Quando necessário, mencionaremos o capítulo. Para situações onde se evidencia o uso da palavra “epopeia”, cf. cap. 13 (p. 166 e 167), cap. 14 (p. 175, 180), cap. 17 (p. 300), cap. 31 (p. 346), cap. 32 (p. 362) e cap. 35 (p. 392).

deixá-los de lado. De fato, são notáveis o peso cultural e a estética da grandeza, consequências do vigor épico que conclama arquétipos e modelos para colorir e redefinir a história de um povo.

O sistema mítico de *O cheiro de Deus* engendra um mundo mágico-maravilhoso de feitos exemplares, bem como de personagens cuja heroicidade se reveste de características divinas e sobrenaturais. Tal instância mitológica coexiste com dados históricos e geográficos de Minas Gerais, além de combinar com a referência constante a elementos do imaginário folclórico e da cultura popular. Uma memória local se infiltra nos comentários, nas informações marginais, na forma de “jogar conversa fora” a um só tempo tipicamente mineira (popularesca) e épica (solene, grandiloquente) da narrativa. Essa conjunção de fatores históricos com uma estetização mítica que rearranja dados do discurso e lhes confere novos matizes é a raiz da armadura épico-mitológica já diagnosticada no subitem anterior.

Existe de fato no romance de Drummond um vigor épico, um peso cultural que impõe um cânone poético e uma estética da grandeza. Tal vigor é identificado por Anazildo Vasconcellos e Christina Ramalho, em *História da epopeia brasileira*, como “matéria épica”, “uma unidade articulatória que se constitui a partir de uma fusão de feito histórico com aderência mítica” (RAMALHO; VASCONCELLOS, 2007, p. 54). Essa unidade articulatória traduz, em nosso contexto, um impulso artístico, uma diretriz particular de expressão do mundo e da existência, pautada na visão alegre e carnalizada da realidade a produzir um mundo mítico-maravilhoso no terreno da história.

No caso específico de *O cheiro de deus*, a relação mito-história é a única responsável pelo surgimento da matéria épica, que evidencia

uma construção literária, gerada pela intervenção criadora no seio das representações socioculturais de uma comunidade, fundindo e refundindo referenciais históricos e simbólicos de sua cosmologia. [...] A legitimidade de tal procedimento reside no fato de o artista captar, no seio de sua cultura, imagens, discursos, eventos e símbolos, que, articulados entre si, independentemente das fronteiras de tempo e espaço, expressam um *estar no mundo* passível de ser lido através de associações simbólicas extraídas do seio desta mesma cultura. Quando a matéria épica se forma deste modo, será o plano literário, e não mais o histórico ou o maravilhoso, o ponto de partida para o processo de fusão porque os referentes históricos e simbólicos tomados já possuem relevância cultural (idem, p. 55).

Tais circunstâncias, portanto, incentivam o aprofundamento nas relações epopeia-romance, porque se trata aqui de uma narrativa de ficção que declara sua intenção epopeica e que desenvolve temas potencialmente épicos. Contudo, a associação epopeia-romance à primeira vista seria uma impropriedade teórica, de acordo com as considerações de *História da epopeia brasileira*. Os seus autores afirmam que a epopeia se caracteriza pelo hibridismo entre lírica e

narrativa, prevendo estruturas que possam até privilegiar um ou outro, mas sempre havendo a presença desses dois registros. A epopeia seria para eles um gênero autônomo, tanto poetológica quanto historicamente, sendo um equívoco teórico relacioná-la com o romance, pois são gêneros diferentes na essência e na forma, que compartilhariam única e simplesmente a estratégia narrativa.

Sem esquecer esse alerta de Vasconcelos e Ramalho, que nos previne do frequente erro da crítica de estabelecer relações genéticas entre duas linhagens literárias distintas, justifica-se a insistência no emparelhamento estético entre *épos* e romance, na medida em que teremos como horizonte comparativo a epopeia homérica, em cuja natureza híbrida os próprios autores enxergaram a predominância do fator narrativo. Assim, ao ter os poemas narrativos de Homero como protótipo da forma épica, a ponte entre as realidades epopeica e romanesca se torna mais sólida e fundamentada, pois estamos em presença de duas formas que primam pela narração de histórias.

No caso específico de *O cheiro de Deus*, a remissão a Homero é ainda mais pertinente, porque o romance, em sua narratividade mítica, dialoga intencionalmente com a epopeia clássica. É possível verificar inúmeras alusões e paralelismos entre os dois universos estéticos, o que torna necessária uma incursão nos procedimentos estilísticos do épico. Entretanto, cabe ressaltar que não se vai deparar com a imitação apologética do modelo clássico, e sim com um interessante jogo de devoção e traição ao cânone, a ser teoricamente esclarecido no decorrer deste capítulo.

Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1974), fala em estilo ou ideia de épico, sem querer estabelecer critérios poetológicos rigorosos acerca desse conceito. O crítico suíço era um formalista que preferiu buscar os traços distintivos de cada gênero na experiência com as obras. Para detalhar o modelo da narrativa épica, fornece um roteiro teórico e um estudo tão produtivo dos poemas de Homero, que o adotaremos como guia, para sistematizar os traços épicos e suas reformulações em *O cheiro de Deus*.

Voltando ao primeiro aspecto citado como indício de epicidade, a saber, a relação mito-história, Staiger afirma que, ao contrário da lírica, a epopeia é um artefato histórico representante da identidade cultural de uma civilização, que no canto do bardo vê a si mesma representada em suas raízes e valores. A epopeia celebra e idealiza os feitos históricos de um povo, construindo os modelos exemplares que serão passados de geração em geração, e daí a sua importância como projeção de valores coletivos. Bakhtin, por sua vez, parece resumir bem essa questão ao falar que

a epopeia é enunciada e recebida pelos ouvintes como lenda nacional (BAKHTIN, 1988, p. 409) garantida pela figura arquetípica de um herói coletivo e pelo tom constante e poético de um aedo reverente.

O cheiro de Deus, por seu turno, também dialoga com a história através de fatos marcantes da historiografia brasileira. Os Drummond enfrentam períodos tensos da vida social brasileira como a Coluna Prestes e a revolução de 30, pelos quais transitam várias figuras famosas: Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Benedito Valadares e muitíssimos outros²⁹.

Por outro lado, contrariando a tendência épica de mitificar acontecimentos significativos e relevantes para a comunidade, o processo de identificação robertodrummondiano resvala para a ordem afetivo-imaginativa e para o intimismo, com a menção a personalidades da vida cotidiana e da ficção, e a profícua citação de fatos prosaicos. Em Roberto Drummond, a recordação e a emoção também fazem história, o privado e o imaginário complementam o público e o institucional. O efeito identitário ganha riqueza, na medida em que os dados do cotidiano se imiscuem na macro-história, formando pequenos retalhos de documentação que contribuem para a formação do painel da época: o jogador de futebol Heleno de Freitas, Carlos Drummond de Andrade, músicas populares como a canção de Villa-Lobos “Azulão” e o tango “Quizás, quizás, quizás”, o sabonete *Lifebuoy* e a Saint John Del Rey Mining Company são apenas alguns dentre a enorme profusão de dados da vida cultural que conectam o tempo do romance com a memória coletiva brasileira, especialmente o imaginário mineiro.

Assim, a ressonância histórica garante a coesão social de um povo, que se reconhece em torno de valores civilizacionais partilhados. Entretanto, o espelhamento entre produção artística e tradição cultural não significa o nivelamento da dimensão idealizada da epopeia com a realidade dos seus ouvintes. Tanto que a lenda nacional se situa num mundo separado e acima dos homens comuns, exercendo uma espécie de afastamento axiológico da realidade mundana. Tal aspecto é claramente visível na epopeia homérica, na medida em que tematiza os mitos de fundação da cultura grega, representando a sacralidade de um passado primordial. Ela remete a um tempo antigo e inatingível, de feitos memoráveis e exemplares, cuja grandeza e glória representam uma idade de ouro que contrasta com a atualidade decadente. Para Emil Staiger, no *épos* “o centro de gravidade da existência descansa nas profundezas do passado” (*op. cit.*, p. 80), numa realidade

²⁹ A multidão de personagens que saem da vida cultural brasileira para as páginas do romance seria impossível arrolar. Apenas para se dimensionar o trabalho de recolha desse elenco que ao mesmo tempo fundamenta e glosa a verossimilhança romanesca, oferecemos, no Anexo 1, uma listagem de “celebridades” (da vida social ou do imaginário de época) incorporadas à massa ficcional, seguidas da indicação de capítulo, para dar uma ideia da frequência desse procedimento narrativo.

acabada e estática, livre de quaisquer relativismos ou ligações com processos hodiernos ou cotidianos. Resguardando a sua condição sagrada através desse afastamento espaço-temporal, a epopeia pertence a uma realidade à qual só se tem acesso pela narração. Não é por outra razão que, nos versos de Homero, o aedo é um instrumento das musas que o conduzem na tarefa suprema e divina de narrar os fundamentos da civilização grega.

Se em Homero a distância é claramente definida, existindo uma perfeita setorização dos mundos mítico e secular, a conjuntura de afastamento em *O cheiro de Deus* é bem esmaecida. Alguns resquícios de um passado remoto e mítico aparecem na primeira fase do romance, que se passa na terra lendária do Contestado, sugerindo indiretamente o distanciamento temporal do épico. Os capítulos que dão conta desse nebuloso e denso período, em oposição à dimensão muito mais historicizada que define a segunda fase, em Belo Horizonte, são recheados de elementos míticos, com criaturas mágicas, enlaces simbólicos e momentos dramáticos que marcam todas as personagens. Tais dados de certa maneira incorporam o nebuloso e longínquo evento épico, mas longe estão de se configurar como o passado distante da epopeia.

Contudo, sabe-se que o *épos* exhibe determinados traços estilísticos provenientes da natureza isolada do mundo contingente, e o romance de R. Drummond, conquanto não reproduza propriamente o distanciamento axiológico, incorpora muitos elementos narrativos que expressam tal distanciamento. Partindo de Staiger, serão a seguir comentadas algumas dessas estratégias que elevam a epopeia sobre a experiência comum.

A primeira delas diz respeito à questão da simetria épica, em que os aspectos da metrificacão e da voz narrativa conferem um caráter de uniformidade à enunciaçãõ épica. O hexâmetro é a unidade fixa dos versos homéricos, que fundamenta a inalterabilidade de ânimo e a constância rítmica da narração. Dono dessa linguagem monotônica proveniente da fixidez do verso, o narrador homérico é um observador seguro e impassível dos acontecimentos, não influenciando na situação narrada e tampouco sendo afetado por ela. Não é importante o estado subjetivo de quem fala, mas a excelência da apresentação, a descrição e a sucessão dos fatos, garantidas por uma visão privilegiada dos acontecimentos. Conseqüentemente, o aedo ocupa um lugar neutro dentro da realidade que descreve. Ele, na verdade, se situa entre o mundo superior dos mitos e o inferior dos ouvintes, fazendo a ponte entre essas duas realidades e atualizando eventos primordiais e gloriosos no tempo secular. Esses eventos ocorridos num passado remoto, *in illo tempore*, inserem a performance do narrador na categoria da rememoração de

acontecimentos. São inúmeras as passagens que se descolam do fio narrativo, quebram a unidade cronológica do relato e produzem o afastamento temporal e espacial. Staiger adverte, contudo, que “O autor épico não se afunda no passado, recordando-o como o lírico, e sim memoriza-o” (STAIGER, 1974, p. 79), indicando que a memória homérica não é uma mera lembrança, e sim um ato de relevância marcadamente ritual, institucional, pragmática e coletiva³⁰. Em termos estéticos, essa memória performática prima pela capacidade enciclopédica e acumulativa dos dados: “A pergunta sobre o passado [...] faz parte da ação essencial do homem épico: *ele registra*” (idem, p. 81, grifo nosso). Assim, catálogos, enumerações, descrições extensas e similares são as operações básicas da composição épica, cuja enunciação seriada dos detalhes concilia estratégias mnemônicas com a beleza da exposição. Dentre elas, as genealogias são imprescindíveis.

A memória se espalha na caudalosa matéria épica, materializando-se na profusão de imagens e de inúmeras digressões. Ela, no entanto, se apoia em técnicas mnêmicas, como as repetições ou os epítetos (expressões formulares ou mesmo chavões constantemente empregados em referência às personagens). Estas são vistas por Staiger como consequências de uma *poiésis* oral e improvisada que ainda não tinha experimentado o advento da escrita. O ensaísta suíço afirma, entretanto, que a esse motivo histórico deve ser adicionado o fator estético. À técnica mnêmica subjaz também a necessidade de simetria da épica, que retrata um mundo acabado e distante, perfeito em sua idealidade. “A alegria de retorno ao idêntico” (idem, p. 81) sustentava a epopeia, em que a constante repetição dos epítetos, qualificações e situações reverberava o mundo estático e glorioso dos mitos. E assim, pela repetição, o ouvinte aprendia e retinha na memória a origem das coisas. Nesse sentido, os temas do processo memorativo são uma genealogia eterna, planificada e circular dos entes e dos objetos, cujos atributos fundantes inauguram modelos e metáforas que são imitados e admirados por todo o mundo grego. Assim, a glória da reiteração esquematizada desses símbolos míticos e situações exemplares garante o eterno retorno a um estático e originário mundo dos melhores, cuja rica diversidade se circunscreve a um passado longínquo e imutável.

³⁰ A memória na filosofia e na mitologia grega rende um vasto estudo que ultrapassaria as intenções deste trabalho. Basta por ora a noção de que a raiz grega *mnéme* (memória) se relaciona ao culto da deusa *Mnemosyne*, à desvelação da verdade (*alethéia*) e ao aprendizado. Por outro lado, vale lembrar o caráter educacional da poesia homérica, que continha um vasto repertório pragmático, ritual, antropológico e organizacional, garantindo assim toda a existência de uma cultura ágrafa. A civilização grega dependia única e exclusivamente da memória contida na poesia oral para conservar sua tradição e identidade. Cf. GOBRY (2007) e HAVELOCK (1963).

Sistematizando essa primeira matriz da épica descrita por Staiger, o distanciamento épico se materializa discursivamente através dos seguintes procedimentos: a simetria (tanto ao nível da construção verbal do discurso quanto da concepção dos episódios), a objetividade do narrador (apoiado sempre na memória, no estilo catalográfico e repetitivo), o afastamento temporal e espacial, as genealogias e a apresentação fixa das personagens e dos objetos (epítetos).

O narrador anônimo de *O Cheiro de Deus*, ao emaranhar tais expedientes no tecido narrativo, reconstrói na sua atmosfera ficcional o afastamento do *épos*.

A simetria se faz presente na arquitetura maniqueísta que faz o romance girar em torno de pares antitéticos. Os binômios Deus e diabo, bem e mal, prazer e pecado, estabelecem oposições primordiais que esquematizam um jogo aporético de forças. Tudo é dúplice: a rivalidade fundamental entre Inácia e Bim Bim, a organização social em Cruz dos Homens e os duelos internos das personagens. Catula (branca e negra), Johnnie Walker (homem e lobo) e Buchanan's (homem e mulher) são microcosmos que espelham a organização simétrica do romance. Cada termo do binômio reflete por si a duplicidade que rege a trama. Isso permite que o leitor adquira um panorama totalizante e absoluto da narrativa, pois ele capta um mundo antinômico presente em cada fragmento da história.

A simetria da obra se constrói também a partir do ritmo constante da prosa. Em termos comparativos, a fixidez métrica do verso homérico equivale à linguagem coloquial e repetitiva, que se calca na narração oral de histórias e lendas regionais. A prosa de Drummond se pauta em reiterações verbais, circunlóquios e ordenação sintática direta, que se constituem como fórmulas fixas de verbalização. Nesse sentido, as repetições de diferentes categorias, em *O cheiro de Deus*, funcionam da mesma maneira que os epítetos homéricos – “a pobre e santa dona Dá”, “Compadre Nico do Degredo, nas ordis de Deus”, suas filhas de nomes aliterantes (Dada, Dedêu, Dodô, Dazinha e a Dô) sempre referidas pelo hábito de pentear os cabelos molhados com os dedos, Catula, “branca de cabelos fulvos”, o coronel Bim Bim recorrentemente citado pelo desejo de “pendurar a cabeça de Inácia Micaela no sobrado de 28 janelas em Cruz dos Homens”, Inácia com “o rifle velho de guerra” sempre a tiracolo, “Gioconda, a moça de um braço só braço do Contestado”, entre muitos outros exemplos –, formando núcleos de sentido cuja repetição instaura o objeto ou atributo físico como marca mítica.

Por outro lado, a circularidade da linguagem também mantém a fixidez da estrutura discursiva. Em entrevista a André Azevedo Fonseca, Roberto Drummond afirma que “precisava

do texto seco, quase no osso da frase”, “[...] daquela coisa do redemoinho, em plena ação. Precisava de uma coisa magra como um redemoinho”³¹. De fato, a metáfora do redemoinho explica o estilo do autor que repisa e repete os fatos, perfaz ciclos e círculos. Quando o narrador, por exemplo, acha de bom aviso prevenir o leitor de que Inácia espera o ataque dos jagunços do coronel, que prometeu pendurar sua cabeça no sobrado de 28 janelas, temos uma circunstância central da história que vai ser repetida inúmeras vezes ao longo da trama, com ligeira variância sintagmática. Tendo em vista que essa estratégia se dissemina em todo o romance, percebe-se facilmente que a narratividade circular se imbui de um ritmo inalterável, repetitivo e constante.

A questão da circularidade abre caminho para outro quesito estilístico da épica. A memória em *O cheiro de Deus* é tão importante quanto na epopeia, pois, para ambos os modelos narrativos, o lembrar implica a reiteração ou o retorno constante de uma experiência vital. Para o clã dos Drummond, volta-se ao passado para entender e lidar com acontecimentos de alta densidade dramática. O cerco do coronel à fazenda, por exemplo, foi um fato marcante ao qual todas as personagens retornam. Inácia, depois da cegueira, com os olhos da memória e do olfato, podia “sentir até o cheiro da voz de Júlia Preta cantando ‘Azulão’” (DRUMMOND, 2001, p. 145). Johnnie Walker, mesmo durante o ritual antropofágico dos Cintas-Largas, transporta-se também através da memória para os dias tensos e cruciais do cerco à fazenda, quando seu filho Buchanan’s foi feito refém pelos jagunços do coronel (cap. 12).

Vale ressaltar que a reminiscência robertodrummondiana possui uma qualidade específica, diferente da rememoração cerimonial da epopeia: para os Drummond, não se trata de mera revisão mental de fatos ocorridos, e sim de uma revivificação das experiências pretéritas, que incorrem na recordação como modalidade particular de memória. A raiz latina da palavra recordação é *cors*, *cordis* (coração), e recordar significa etimologicamente “ação de passar de novo pelo coração”. Já *Mnéme*, a raiz grega da palavra memória, apesar de possuir o mesmo sentido de passar algo novamente pelo pensamento, não possui a conotação emotiva que pressupõe o ato de recordar. Vê-se, pois, que o processo de reviver determinados acontecimentos em *O cheiro de Deus* parece ser muito mais da ordem afetiva da recordação do que propriamente uma faculdade psíquica da memória. Ilustram essa faculdade especial do ato de lembrar os mergulhos do narrador na intimidade subjetiva de Viridiana (caps. 3, 9 e 11), pondo-se como

³¹ Cf. DRUMMOND, Roberto. “Eu quero a ambiguidade.” Entrevista concedida a André Azevedo da Fonseca em 03/05/2002. Disponível em: <http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/drummond1.html>

observador privilegiado de suas elucubrações internas, como quando o narrador se imagina na posição de travesseiro da personagem:

Se fosse dado aos travesseiros falar, bisbilhotar como uma comadre, o travesseiro de Tia Viridiana poderia nos dar uma pista a respeito. Haveria de recordar a noite em que Tia Viridiana perdeu o sono em Belo Horizonte e o abraçava no escuro do quarto. Diria que, às três da madrugada, na casa da Rua Pernambuco, em Belo Horizonte, muitos anos atrás, Tia Viridiana deixou a cama e acendeu a lâmpada no escuro. Um trem apitou ao longe. Alguém cantava na noite (DRUMMOND, 2001, p.55).

A *mnéme* grega era um privilégio das Musas (filhas da própria deusa *Mnemosyne*, a Memória) e o dom musal por excelência³². O aedo clamava pelo auxílio das deusas da inspiração para cantar os sucessos da epopeia, como também para seduzir e enlevar a audiência com seus artifícios poéticos e enumerações sofisticadas. A memória, portanto, se traduz na capacidade do narrador épico de apresentar sucessivamente belas imagens e de encantar a audiência com sua faculdade prodigiosa de reter acontecimentos e detalhes de uma história. Daí a estratégia catalográfica e o gosto pelas listagens genealógicas, pois a narração das origens e dos feitos deve ser relatada sem deixar nenhum quesito de fora³³.

Em *O cheiro de Deus*, os catálogos e genealogias não se aplicam diretamente, pois a recordação visa à subjetividade, ao intimismo e à marca emocional do fato. Importa ao narrador recordar o detalhe que denota a vivência pessoal e a carga afetiva, não o conjunto panorâmico das formas e fatos envolvidos. Associações superficiais poderiam ser feitas entre a saga familiar drummondiana e a genealogia épica, ou entre o aspecto catalográfico e as referências ao cotidiano da vida mineira, porém a qualidade diversa dos narradores é notável, não permitindo maiores aproximações.

Se os narradores de Homero e de Roberto Drummond se distinguem pelo processo mnêmico de suas narrativas, não se pode dizer o mesmo com relação ao lugar ocupado pelos mesmos. O rapsodo de *O cheiro de Deus* mantém vários dos atributos que sustentam o fluxo epopeico: a estabilidade de ânimo, o encantamento da história e, acima de tudo, o desejo de narrar o que é elementar e belo, afinal “o essencial e o grandioso *querem* ser cantados” (OTTO, 2006, p. 52). Constante, o seu vigor narrativo e linguagem não se alteram, mesmo com algumas

³² A memória, já na Antiguidade, era apreciada como faculdade psíquica.

³³ Não é fortuito lembrar que o livro fornece, em sua abertura, a árvore genealógica dos Drummond. Não se trata apenas de um meio de orientação para o leitor, mas também uma pista do tipo de narrativa (caudalosa e dendroídea) em questão, semelhante aos *Cem anos de solidão* de García Márquez e *O Tempo e o vento* de Érico Veríssimo, apenas para citar alguns.

oscilações de ritmo derivadas da passionalidade da recordação³⁴, permanecendo neutro e não diretamente afetado pela ação narrada. Apesar de frequentemente acompanhar de perto a subjetividade das personagens, ele não opina ou influi no decorrer da ação, reeditando, assim, o distanciamento axiológico da experiência épica.

À primeira vista, pode-se entender os diversos momentos em que o narrador se dirige ao leitor, seja para fazer interpelações, antecipações ou adiamentos de informação, como elementos que comprometem a objetividade. Realmente, uma série de marcadores discursivos marca a presença de uma *persona* que se pronuncia àqueles que a acompanham, adiantando dados ou deixando detalhes para adiante. Porém essa presença não é novidade para a épica: quando o aedo invoca as musas para a tarefa de cantar a cólera do Pelida Aquiles, existe da mesma maneira um narrador explícito em jogo que se impõe a tarefa de narrar os fatos, fazendo-o declaradamente a sua audiência. O que mostra que a presença explícita do narrador de *O cheiro de Deus* é algo que, na verdade, o aproxima da epopeia. Emil Staiger não foi indiferente a esse aspecto do épico:

Não se pode dizer [...] que o autor desapareça atrás da história. Muito pelo contrário. Ele se deixa notar nitidamente como narrador. Dirige-se às musas. Não raro interrompe um relato para intercalar uma observação ou um pedido aos céus. [...] É evidente que procura ser admirado tão somente como narrador (STAIGER, 1974, p.78).

Por outro lado, é necessário frisar que o perfil neutro do narrador drummondiano pode alcançar outros patamares. No caso do aedo, sua identidade é incógnita, porém sua posição é fixa. Ele pode até mesmo emprestar sua voz a outras personagens, mas a sua objetividade e posição estão assegurados, de modo que sua voz parte sempre do mesmo lugar de enunciação. Tal não acontece em *O cheiro de Deus*: ao longo do romance, várias vozes narrativas se encarregam de contar a história, sem dar qualquer confirmação por parte do narrador. Por vezes ele incorpora vozes de personagens, transmitindo a sabedoria de Inácia, as angústias de Catula no “Diário das tosses e da orgia” (cap. 28) ou o decorrer da transformação de Johnnie Walker em lobisomem (cap. 12); em outras ocasiões, insinua-se como a voz de Tia Anunciata, que seria a autora de um manuscrito intitulado *O cheiro de Deus*, cuja primeira página é idêntica à página de abertura do romance. Não obstante, existe ainda a possibilidade de correspondência entre as instâncias do

³⁴ Levamos em consideração aqui os momentos em que o narrador mergulha na subjetividade da personagem, gerando uma mudança do ritmo narrativo, ao tomar-lhe emprestado falas, fazer-lhe interpelações etc. Como exemplos mais contundentes, temos os já mencionados momentos reflexivos de Viridiana; além desse, a transformação de Johnnie Walker em lobisomem também é um momento em que o narrador acompanha o estado emocional do indivíduo: “Se alguém entrasse em seu pensamento, haveria de saber que Tio Johnnie Walker conversava com Tio Johnnie Walker. Um calafrio subia por minhas pernas, É gripe ou a língua de uma mulher, perguntei a mim mesmo, perguntei como num sonho na primeira vez que virei lobisomem (...)” (DRUMMOND, 2001, p. 156).

narrador e do autor, quando os frequentes chamamentos familiares como Vó Inácia e Tio Dimple permitem aventar a possibilidade de que Roberto Drummond narre a saga de sua própria família, o que reeditaria um procedimento já utilizado na sua própria obra³⁵.

Sem confirmar nenhuma dessas hipóteses, a figura do narrador se constitui como entre-lugar identitário que se move constantemente no espaço e no tempo ficcionais, sem assumir uma categoria definitiva³⁶. Ele incorpora o plurilinguismo que Bakhtin entrevira na forma romance, ao ser capaz de modalizar diferentes vozes dentro do mesmo discurso, assumindo um dinamismo não verificado na obra épica. Contudo, essa indefinição quanto à verdadeira face do autor / narrador da história não significa a deturpação das condições do desempenho épico do narrador vistas até aqui.

Dando continuidade ao mapeamento estilístico do épico, a abordagem dos demais procedimentos assinalados por Staiger vem a confirmar o método acumulativo e grandiloquente da narrativa. Dois traços do épico profundamente articulados com a memória são a independência da história de um objetivo final e a autonomia das partes que a constituem. Nos poemas homéricos, não é a tensão que comove a plateia e sim a elaboração estética que regozija os sentidos com belas imagens e palavras que ecoam no imaginário. A arte de Homero não é a do suspense que atinge o clímax, e sim a do devir prazeroso e pormenorizado, ocasionando a estratégia aditiva e enciclopédica no tratamento dos fatos.

Sem a urgência de chegar ao final, a condução rapsódica se dedica a cada momento, estabelecendo digressões e divagações que não prejudicam a linha central dos fatos. Uma vez que o eixo narrativo principal não pressupõe a supremacia do desfecho, o autor épico lentamente passa de um episódio ao outro, sem a obrigação de estabelecer uma hierarquia entre as partes. Para Staiger, “O autor épico não avança para alcançar o alvo, e sim dá-se um alvo para poder avançar e examinar tudo em volta atenciosamente” (*op. cit.*, p. 93). Consequentemente, as partes são autônomas, não possuindo ligação que impeça o narrador de acrescentar trechos ou partes em nome da integridade do todo. Homero é o grande mestre da narrativa episódica, porque sustenta o interesse e a riqueza do relato mesmo nos núcleos secundários ou periféricos.

Em *O cheiro de Deus*, verifica-se uma espécie de gratuidade na disposição e ordenação dos fatos, partilhando da preocupação da epepeia com a individualidade dos episódios na trama e

³⁵ *Hilda Furacão* tem como narrador o jornalista Roberto Drummond.

³⁶ O primeiro capítulo da tese de Maria Lucilene da Silva trata exatamente da dimensão instável do narrador de *O cheiro de Deus*, que assume um entre-lugar identitário dentro da narrativa, entre extratos socioculturais diversos. Cf. SILVA (2007).

a estesia da sua apresentação, em prejuízo do encadeamento e acabamento normalmente exigidos no romance³⁷. Isso se relaciona, por exemplo, às já mencionadas interpelações do narrador, que posterga ou antecipa dados, como se mexesse com unidades móveis, sem prejudicar a linearidade da narração. O narrador passeia pelos fatos, obedecendo a uma lógica aparentemente randômica para o leitor, que se deixa levar pelas inúmeras idas e vindas do texto, pelo ziguezaguear entre diversas tramas e pela aparente voluntariedade na abordagem dos vários eixos dramáticos.

O estilo de Roberto Drummond remete a um antigo contador de histórias³⁸, cuja performance se ajusta à noção de percurso e não a de meta ou fim. Muitos são os desvios do eixo principal de narração, em direção a personagens e situações secundárias, revelando a intenção de compor um mosaico narrativo em vez de um panorama coeso. Dentre os desvios mais notáveis, temos as histórias paralelas da fantasma Emily Redgrave (cap. 16), dos gêmeos Hans e Franz (cap. 18), da prisão de Catula por ocasião da “Noite da Mãe África” (cap. 26) e do capítulo dedicado a Paloma Agostini (cap. 34). O capítulo 34 representa um forte exemplo do estilo digressivo de Drummond, pois se situa na parte final que normalmente concentra a finalização dos fatos. A presença de um caso paralelo aos acontecimentos em foco aborta o crescendo da tensão e a expectativa do desfecho.

Staiger afirma que, na *Iliada* e na *Odisseia*, o início e o fim são pontos arbitrários, escolhidos simplesmente para começar e desfechar a ação. Tanto que compara o final das epopeias a uma mera interrupção, como se fosse possível retomar e continuar indefinidamente a narrativa épica. Pode-se também apreciar esse sentimento em *O cheiro de Deus*, na medida em que o capítulo 36 se configura quase como uma amarração forçada dos acontecimentos. Tantos foram os veios narrativos abertos, que a necessidade do desfecho romanesco concentrado no último capítulo transmite o sentimento de corte abrupto, que descuidadamente tenta amarrar toda a algaravia de personagens e histórias paralelas. O que talvez desperte no leitor o sentimento de que a saga dos Drummond poderia continuar eternamente, não fora o acesso romântico, o grande golpe romanesco da escritura/leitura, que dá a assinatura moderna à narrativa: a irônica solução

³⁷ Massimo Fusillo afirma que a noção moderna de romance como gênero fechado, que necessita de encadeamento lógico e finalização, e a epopeia como gênero aberto e múltiplo, teve origem nas reflexões poéticas do romantismo alemão. Entretanto ele adverte que, nas querelas artísticas do século XVI, por exemplo, essa relação era invertida, fato que leva Fusillo a concluir que sempre se deve levar em conta o contexto histórico ao analisar a oposição entre épica e romance. Cf. FUSILLO (2006).

³⁸ A figura do velho contador de histórias remete ao narrador tradicional que Walter Benjamin encontrou na obra de Nicolai Leskow. Cf. BENJAMIN (1980).

da morte do presumível assassino pelas mãos da mulher que o ama e a quem ama. Esse final é simplesmente bombástico, assim como a frase final:

Vó Inácia acariciou o rifle a tiracolo e pela primeira vez sentiu o cheiro de Deus, que tinha a ver com a loucura no coração e com os perfumes da vida que levam os homens e as mulheres a morrer de amor (DRUMMOND, 2001, p. 406).

O excesso de núcleos dramáticos ocorre porque as ações são abordadas de forma atomizada. A autonomia das partes se faz presente nas personagens, tratadas com suas dores e angústias individuais que raramente se cruzam. Viridiana (a única Drummond que se manteve solteira para não dar continuidade à febre do incesto; vive em luta contra o demônio), Catula (a figura feminina mais forte, depois de Inácia, tangida pelo maravilhoso: possuía duas naturezas antípodas, uma natural, branca, católica, burguesa; outra fenomenal, negra, fetichista, mundana) e Red Label (grande idealista e opositor dos regimes ditatoriais do mundo; portador de uma culpa infundada pelo fracasso das experiências revolucionárias e também pela subversividade de sua ideologia) compartilham o destino do clã Drummond, mas são abordados em função de seus próprios dramas pessoais, cada qual encerrando mundos particulares. Red Label, nesse sentido, é exemplar: a sua história envolve uma série de personagens periféricos e fatos somente a ele associados³⁹, sem grandes repercussões nas outras personagens principais da narrativa. O capítulo 22, inteiramente a ele dedicado, e a sua morte encomendada se configuram como unidades isoladas, cujo decorrer é paralelo às outras tramas do romance.

As personagens, portanto, providenciam bolsões narrativos autônomos, que não se ligam por fortes nexos causais. Contudo, isso se dá não somente no âmbito dos sujeitos, mas também na própria linha temporal de *O cheiro de Deus*. Precariamente encadeadas, as reminiscências se amontoam em meio aos fatos atuais. O início *in medias res* introduz a circunstância principal que move toda a história: a espera de Inácia pela vingança do coronel Bim Bim e sua busca olfativa pelo cheiro de Deus. Não há explicações sobre o motivo desse desejo de vingança, nem sobre a importância do olfato sobre a visão. Estabelece-se aqui o “alvo” de que fala Staiger: a partir dele, o narrador transita em todas as direções, abordando todas as linhas temporais e núcleos narrativos circundantes. Assim, a linha do tempo tenuemente se configura como tal; fragmentos do passado

³⁹ A vida de Red Label é fortemente correlacionada a fatores políticos, concernentes a revoluções que agitaram a história mundial. Salvo engano, é a personagem que mais envolve citações a fatos históricos, como a Guerra Civil da Espanha e a ditadura stalinista na Rússia. A amizade com Dolores Ibarruri mostra suas aspirações políticas, da mesma maneira que a paixão por Paloma Agostini é um calvário individual.

das personagens são costurados a referências prosaicas e históricas de Minas Gerais, sem um critério de evolução e de seleção preciso, formando antes um espectro sincrônico de situações.

Os Drummond, assim como várias outras figuras de *O cheiro de Deus*, ocupam lugar de destaque, polarizando a enxurrada de citações históricas, folclóricas e cotidianas, formando universos pessoais que se tangenciam. Pode-se dizer mesmo que é um romance de personagem, porque investe na alta carga simbólica dos atributos e vivências. No subitem 1.1 desta dissertação, a análise das imagens míticas mostrou a sobreposição de signos mitificados, tendo como objeto de figuração principal o corpo. Confirma-se esse diagnóstico, quando se identifica o tratamento épico dado à personagem drummondiana, que é quase um arquétipo, em detrimento do aprofundamento psicológico que consagrou o romance.

Staiger explica a peculiaridade do herói épico a partir da sua liberdade de ação em face dos deuses. O crítico percebe que, a despeito da onipotência divina, o indivíduo da epopeia tem liberdade de escolha, possuindo a independência de viver e atuar por conta própria. A conduta livre do herói permite o desdobramento pleno da identidade; as múltiplas facetas são reveladas, uma a uma, como natureza do ser. Surgem daí dois traços constitutivos do herói: as emanções míticas conferem essencialidade a cada ato ou estado emocional, cuja variância embora não siga uma coerência psicológica, mostra um rico espectro das vertentes do ser humano. Por outro lado, a personalidade extremamente diversificada impede a nuance psíquica, o refinamento reflexivo, canalizando-se para a ação exterior, através dos atos de transparência e plenitude exemplares.

O sujeito épico-mitológico de *O cheiro de Deus* apresenta estrutura similar. Quanto às ações, observa-se que os atos carregados de simbolismos parecem amarrados por uma frouxa psicologia, dotada de contradições e oscilações de personalidade. A beleza divina de Catula, por exemplo, é a principal fonte dos seus males; entretanto a vaidade a impede de cometer suicídio, jogando-se do Viaduto de Santa Teresa (cap. 32). Da mesma maneira, a relação contraditória entre Inácia e Bim Bim oscila entre os extremos, com declarações de amor à beira da morte, desejos de vingança e juras de ódio eterno. Como a prosa épica de Drummond se detém lentamente em cada parte dos sucessos narrados, formando partes autônomas, os atos e situações que congregam valores arquetípicos formam blocos separados, sem necessidade de coerência interna. Justifica-se assim o amor arrebatado seguido do ódio arraigado, o sofrimento

melodramático sucedido pelo prazer dionisíaco, a extrema tensão resultante em nada⁴⁰, sendo cada uma dessas faces um representante modelar e supremo (em outras palavras, mítico) do sentimento que denota.

A estetização mítica do corpo é outro fator de ressonância épica que deve ser levado em conta. Já foi visto anteriormente como a presença de signos míticos corporais encarna arquétipos de origem apolínea e dionisíaca. O corpo, com suas metamorfoses e configurações simbólicas, assume uma expressividade que pode ser psicologicamente considerada simplória. O simbolismo mítico das imagens corpóreas reflete aspectos óbvios da psique, representando clichês de valores constitutivos da personalidade: a dualidade dos afetos aparece claramente nos dois corações de Bim Bim; a receptividade e o cuidado maternos, na obesidade de Viridiana; a imaturidade sexual e psicológica, na androginia de Buchanan`s.

O corpo, portanto, figura plástica e miticamente valores psicológicos, contribuindo com as imagens claras e superficiais das forças em jogo no romance. Este aspecto remete ao último item dos procedimentos estilísticos do épico a ser abordado. A questão da plasticidade é um fator estético fundamental da epopeia. As suas metáforas e comparações são palpáveis, apreciáveis numa dimensão plástica concreta que procura dar visualidade e espessura à realidade narrada. Staiger faz alusão às artes plásticas quando trata da imagética de Homero, que esculpiu com versos quase todas as representações da cultura grega. O que só foi possível pelo privilégio dos dados concretos da realidade, em detrimento dos valores abstratos da alma, valorizando o corpo, as ações, os cultos e os objetos, todos imbuídos de alta carga mítica. O resultado é a linguagem homérica composta por símiles que ilustram as situações com dados da realidade, ou atos que encerram sua significação em si mesmos, ou ainda afetos e estados de espírito deslocados metaforicamente para materiais orgânicos e inorgânicos.

A plasticidade de *O cheiro de Deus* acompanha de perto esse procedimento épico. Os corpos das personagens, os símiles e as metáforas abandonam qualquer estratégia especulativa ou ontológica, permanecendo no superficial, nas imagens simples e populares. O tempo, com toda a sua complexidade existencial, é “um cavalo bravo” (DRUMMOND, 2001, p. 48), e a simetria épica do romance bem pode ser arrematada pela metáfora do “campo de batalha”, citada por

⁴⁰ Esse é o caso do episódio em que Red Label cai refém de três pistoleiros, num dia de visitaçao no castelo. Catula se transforma, causando pânico nos pistoleiros, que fogem apavorados (cap. 22). Outro exemplo é o combate ao cheiro das pererecas através do perfume produzido em laboratório pelo mesmo Red Label (cap. 21). Nenhum desses casos estapafúrdios alcança algum resultado contundente para a trama.

vezes no romance⁴¹. Os símiles, bem como outros aspectos da plasticidade, estão a serviço da visualidade épica, que busca a imantação mítica nas formas exteriores, nas ações grandiosas e nos corpos perfeitos. Assim, sem qualquer elaboração psicológica, cura-se a dor e o desejo amoroso pulando de pontes (Catula), implementando ataques suicidas (5 Irmãs) ou renunciando a todos os prazeres (Viridiana); da mesma maneira, à proximidade do pecado se responde com a persigação constante, o cair de joelhos, os ataques de possessão, o cantar e o dançar. Enfim, as situações de passionalidade intensa sempre geram repercussões físicas e visuais que plasticamente colocam os corpos em ação.

Vale lembrar que a visualidade e plasticidade robertodrummondianas têm como fonte principal os clichês da cultura popular. Pela intertextualização com o paradigma épico, as formas e imagens utilizadas se inspiram em práticas arcaicas já consagradas na cultura e na arte populares, despertando no leitor a clareza da referenciação por meio da ressonância de conteúdos internalizados. Reproduz-se, assim, a imediata conexão do leitor com o texto, da mesma maneira que os ouvintes com a epopeia, no sentido de que, em ambas as situações, entra em jogo a presença de histórias ancestrais, populares e recorrentes na memória coletiva. O mundo de *O cheiro de Deus* é amplamente esclarecido, desenhado com cores fortes e iluminado pelo olhar de um narrador que investe na beleza e no exotismo de suas descrições. O efeito de clareza épica mina os focos de incerteza e dúvida, abrindo espaço para uma estratégia enciclopédica ou quantitativa de composição, com fatos que se acumulam uns sobre os outros, garantindo a sedução do leitor pela sucessão de exuberâncias míticas.

As remissões que fizemos à epopeia tentam dar conta desse aspecto apolíneo que parece fundamentar as imagens de R. Drummond. Contudo, a análise não foi unânime na detecção dos fatores épicos, antes mostrando muitas particularidades e desvios presentes no estilo epopeico de *O cheiro de Deus*. O sentimento mundano dionisíaco verificado em 1.1, somado a aspectos como a irreverência paródica e o anonimato do narrador, relativizam e dialogam com a essência épico-mitológica. A flexibilização do paradigma clássico, além de permitir a inserção da intertextualidade, do *trompe l'oeil* e da metanarrativa na urdidura escritural, traz no seu bojo modernidade e singularidade à obra. Esse importante aspecto alerta para o fato de *O cheiro de Deus* ser futuramente chamado de epopeia dionisíaca e parodística, fato que motivará os esclarecimentos que virão a seguir.

⁴¹ Cf. cap. 3 (p. 30), cap. 6 (p. 88) e cap. 22 (p. 248).

1.3. A euforia romanesca: o paradigma (re)inventado.

A partir do idealismo alemão e, principalmente, de Nietzsche, soubemos como o objeto artístico é capaz de harmonizar essas duas tendências estéticas opostas: o apolíneo e o dionisíaco. Entretanto, à medida que o autor de *A origem da tragédia* (2004) procurou vislumbrar na figuração apolínea a hipóstase do dionisíaco, vendo na cultura grega o aguilhão orgiástico por detrás da cicatrização e purificação do deus da lira e do arco, nosso percurso terá o mesmo eixo, porém com sentido oposto: pela recorrente referência a elementos do orgasmo, veremos como *O cheiro de Deus* constrói uma narrativa épico-mitológica que individualiza os transportes dionisíacos na plasticidade mítica do corpo e dos feitos heroicos.

Verifica-se na forma romanesca de *O cheiro de Deus* como a mencionada aliança Apolo-Eros está a serviço da mímese embriagada de Dioniso, suavizando e embelezando suas criaturas com um *páthos* romântico. Trata-se de uma “estética do desenfreamento” (MAFFESOLI, 2005, p. 19) que se imbuí de cosmicidade, construindo mundos e configurando imagens poéticas, a partir de dois polos estetizantes: Apolo, o *principium individuationis* cuja plástica domestica o horrível e o desmedido, solidarizando-se com os apelos de sua contraparte e delineando os desejos conflituosos e avassaladores, dando-lhes proporções simétricas de fulgurante beleza; e Eros, que ajuda a canalizar a torrente dionisíaca em direção ao luxuriante, ao exuberante, ao belo hedonista e ao melodramático.

Os fatores dionisíacos deformam a estrutura épica e apolínea, que por sua vez se encarrega de incorporá-los e fundi-los no tecido mitológico do romance. Se a epopeia e o mito, vistos como formas poéticas, são tributários de uma sensorialidade visual e auditiva, das quais a cultura grega encontrou culminância na estatuária apolínea e no canto do aedo, a prosa do mineiro R. Drummond retira sua força mítica dos cheiros do mundo, e de sentidos menores como o tato, que veiculam uma experiência profunda da realidade, mais ligada ao irracional, porém sob uma forma plástica que ainda se liga à visão épica⁴². Da mesma maneira, a memória recordativa de Inácia encarna valores estranhos ao *épos*, mas pode ser vista como uma vertente dionisíaca do rememorar épico. Já o Eros extremamente depurado, relacionado em Homero a valores socialmente aceitos como a fidelidade de Andrômaca e o arrebatamento juvenil de Nausícaa, assume em R. Drummond os extremos da loucura e do derramamento sentimental realocados no *épos* melodramático.

⁴² O último subitem será dedicado à sensorialidade e, principalmente, ao olfato, analisando a ambiguidade estética presente nas suas representações.

Portanto, o aspecto corpóreo e passional das imagens robertodrummondianas são resultado do trabalho apolíneo-erótico sobre os impulsos dionisíacos, que, no caso específico de *O cheiro de Deus*, são readaptados à realidade épica. Não se trata aqui de uma avalanche destrutiva, e sim de uma “arquitetura das paixões e dos afetos” (MAFFESOLI, 2005, p. 62), que gera não a destruição, mas o renascimento de imagens ficcionais. A cegueira de Inácia, por exemplo, não poderia ser maior prova iniciatória para a magnífica experiência divina que lhe reserva o cheiro de Deus, este próprio uma metáfora que parece saída da imagística de Dioniso. Iguais a essa, muitas outras podem ser encontradas no romance: o lança-perfume usado pelas cinco Irmãs, o desejo sexual exacerbado, a conjunção amorosa “num ritual tão ruidoso como o amor dos gatos” (DRUMMOND, 2001, p. 17), a atmosfera de orgia na febril cidade-sanatório de Belo Horizonte, a febre incestuosa que é prenúncio da felicidade etc.

Esses e outros numerosos exemplos são, portanto, produto do trabalho apolíneo-erótico que garante elaborações ficcionais e delimitadoras em cima do “problema intransponível do limite” (MAFFESOLI, 2005, p. 38) que toda experiência dionisíaca promove. Por um lado, o apolíneo dá a fundação indispensável, o suporte epopeico, mitológico e grandioso, estesia na sua forma mais brilhante; por outro, Eros como tendência agregadora e amorosa, prepara o terreno para irrupção mediada do *páthos* orgiástico, fornecendo sublimações românticas para o incontrolável impulso de conexão cósmica com o mundo. Isso garante o retorno, ou antes, a persistência do épico, que sobrevive apesar de todas as possíveis desconstruções que o orgasmo e a secularização poderiam causar.

Seguindo o objetivo delimitado no subitem em 1.2, devemos levar essa questão desenvolvida na área da Estética para o campo dos gêneros e das formas narrativas. Persistir nessa diretriz significa, além de coerência teórica, a visualização necessária das explanações conceituais acerca do dionisíaco amparado pelo binômio Apolo-Eros, ou seja, como esses princípios depurados filosoficamente são vistos no plano literário. Durante a sistematização dos procedimentos épicos, acompanhou-se o jogo de atração e repulsão na épica de R. Drummond com relação ao paradigma clássico. Cabe agora refletir sobre esse processo, tendo como parâmetros não só a epopeia, mas também outros gêneros que concorrem para esse jogo.

Anteriormente, foi mencionado a presença de aspectos materiais da tradição oral, que se apresentaram como indícios da inspiração épica de *O cheiro de Deus*. Essa observação traz à tona a existência igualmente importante de outras formas fabulares herdeiras do mito, como o

conto maravilhoso e as lendas folclóricas de caráter popular e comunitário, que, junto da epopeia, descendem de uma grandiosa linhagem de histórias sagradas e originárias. Considerá-las agora facilitará a utilização de dados que serão indispensáveis mais à frente.

Não seria possível aqui dar uma solução de continuidade entre a epopeia e esses diversos subgêneros narrativos que bebem da fonte do mito, quiçá ordenar cronologicamente as suas origens. Mas foi possível ver que dos mitos ligados ao sagrado e aos ritos religiosos para as formas artísticas da epopeia, da saga, do conto maravilhoso e das lendas folclóricas, ocorre um processo que Mircea Eliade identificou como “camuflagem” ou “degradação do sagrado” (ELIADE, 1986, p. 173). Esquemáticamente, E. M. Mielietinski nos fornece um percurso dessa degradação entre os extremos do mito e as formas reconhecidamente ficcionais e secularizadas do conto maravilhoso:

São as seguintes as fases principais do processo de transformação do mito em conto maravilhoso: a desritualização e dessacralização, o debilitamento da fé rigorosa na autenticidade dos acontecimentos míticos, o desenvolvimento da invenção consciente, a perda da concretude etnográfica, a substituição dos heróis míticos por homens comuns, do tempo mítico pelo tempo fabular indefinido, o enfraquecimento da atenção dos destinos coletivos para os individuais e dos cósmicos para os sociais, fato ao qual está relacionado o surgimento de uma série de novos temas e algumas limitações estruturais (MIELIETINSKI, 1987, p. 311).

O pesquisador russo afirma que, entre a narrativa verídica do mito e a ficção do conto maravilhoso, existe a passagem de um código cósmico-teológico para um social-tribal, o que afetaria não propriamente as qualidades poetológicas da narrativa, mas essencialmente as sociais e religiosas.

Tal indefinição de Mielietinski com relação aos traços poéticos pode ser complementada, nos termos estéticos de que ela carece, com o auxílio de Northrop Frye, cuja distinção teórica se encontra na *Anatomia da crítica* (1973). O crítico encaixa as narrativas de cunho fabular – contos, lendas e sagas – como *estórias romanescas*, em que o mítico-ritual esmaece em matizes fantasiosos ou sobrenaturais, na atmosfera de encantamento dos contos de fada. Paralelamente, Frye identifica a epopeia e a tragédia como modos *imitativos elevados*, cuja solenidade e rigor formal motiva a sua celebração como cânones culturais e literários. Tal distinção fornece, pois, um interessante ponto de vista, do qual extrairemos conclusões acerca dos tipos poéticos verificados em *O cheiro de Deus*: as *estórias romanescas* se pautam pela criação ficcional e privilegiam a ótica antropocêntrica, em detrimento da teocêntrica, além de serem mais recorrentes na literatura popular. Já a epopeia e a tragédia são formas de expressão elitizadas,

refinadas para uma aristocracia intelectual e social altamente educada, tornando coesas em sua estrutura poética as origens idealizadas e prestigiosas de uma casta de líderes comunitários.

Tal diferenciação nos esclarece que, em Roberto Drummond, a presença desses dois registros dicotômicos – o popular (dos contos maravilhosos e congêneres folclóricos) e o erudito (dos gêneros clássicos) – estabelece, em *O cheiro de Deus*, um constante jogo entre o sério e o cômico, o erudito e o popular, a tragédia e a comédia, o monumental e o cotidiano etc. A estética dos contos populares confere novas roupagens e desvios à matéria épica, num contexto em que o romance joga com a pesada solenidade da epopeia e o enlevo fantasioso das histórias populares⁴³. No romance de Roberto Drummond, vemos a reencenação de uma situação epopeica obtida através da experiência comum e prosaica, da simulação de uma série de fatores típicos do *épos* clássico dentro da forma romanesca, que são, entretanto, contaminados por um rebaixamento popular e por uma alegria orgiástica à primeira vista estranhos à dimensão épica.

Pode ser difícil formar a ideia de tal conciliação entre registros tão distintos, cada qual impondo formas diferentes de materialização. Todavia veremos mais à frente (cap. 2) que os cruzamentos são mais frequentes do que se imagina. Por enquanto, já o estudo do romance indica um primeiro passo para responder a essa que é questão principal deste trabalho: a relação de atração / repulsão entre erudito e popular. Nesse contexto, torna-se necessária uma forma romanesca capaz de conciliar em sua estrutura diferentes (e até mesmo contrastantes) modalidades literárias, o que requer maleabilidade, capacidade de renovação e uma estrutura que abarque procedimentos como o hibridismo, o pastiche e a paródia de outros gêneros.

A pesquisa de Mikhail Bakhtin (1988) sobre o romance é a que fornece as explicações mais convincentes e esclarecedores quanto à miscelânea narrativa. No ensaio “Epos e romance”, o linguista russo faz uma análise comparativa entre epopeia e romance, estabelecendo os nichos específicos de cada forma narrativa. No que tange ao romance, são visíveis as influências da teoria da carnavalização, bem como de conceitos linguísticos como a polifonia e o dialogismo, que imbricarão na concepção do romance como forma sempre contemporânea ao seu tempo, capaz de absorver e parodiar outros gêneros, bem como de fazer surgir outras vozes narrativas e discursivas dentro do texto literário. Para Bakhtin, o romance é o único gênero que domina as artimanhas do fingimento: disfarça-se com as máscaras de outros gêneros e os coloca em tensão, em mistura, em jogo dialógico.

⁴³ A presença dos contos populares e das lendas folclóricas será novamente mencionada no capítulo 2.

Por outro lado, consta no mesmo ensaio que “o romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação)” (BAKHTIN, 1988, p. 410), o que indica que ele por natureza não é uma forma afeita a purismos, e antes se filia a uma realidade contingente, demolidora de formalidades, próxima do rebaixamento cômico, do corpo, da subjetividade e da fala popular: “ele [Bakhtin] trata o romance quase como uma metáfora de um espírito anti-hierárquico, anti-autoritário, pertencente a uma linhagem cultural carnavalesca e dionisíaca.”⁴⁴ (FUSILLO, 2006, p. 34, tradução nossa)

Bakhtin esclarece a maneira como a forma romanesca consegue enfeixar na sua estrutura tanto o gênero erudito e canonicamente fechado, como as formas populares ligadas ao cômico, à festa e à secularização do mundo. Em *O cheiro de Deus*, a gravidade poética do *épos* se deixa profanar pela alegria colorida e pela derrisão das formas narrativas populares, cuja presença Bakhtin entreviu na própria origem do suporte romanesco, construindo assim a epopeia que tanto os Drummond desejam vivenciar, mas uma “epopeia dionisíaca”, parodística, que se baseia num mundo mágico e mitológico regido pelo deus do vinho. Em *O cheiro de Deus*, as personagens são ideais mitológicos, engrandecidos pela presença poderosa de resquícios da épica clássica, referendados pelo princípio de beleza e conformação apolíneas. Entretanto, a própria análise das imagens míticas (cf. subitem 1.1) nos denunciou a presença dionisíaca como fundo divino e ritual, que propala uma natureza festiva, derrisória e mundana, totalmente adequada a um gênero que nasce no bojo da profanação e inversão carnavalizada dos valores, da secularização e da aproximação cômica do real, típicas de uma forma literária aberta para o presente e para margem do cânone.

Logo, tendo como suporte uma forma discursiva polifônica e variada como a romanesca, a “epopeia dos Drummond” frequentemente mencionada pela personagem Viridiana não é dotada de uma formatação épica pura. Antes: passando por um processo de parodização, realiza uma quase vulgarização do modelo clássico.

Tradicionalmente, a paródia é concebida como uma operação em que um texto se inspira em outro com o objetivo de criticamente lhe conferir novos caminhos, deturpando seus modelos e colocando-se a serviço de ideologias geralmente antípodas à do contexto original. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (1985), a paródia é um sintoma típico da modernidade, e

⁴⁴ No original: “he [Bakhtin] treats the novel almost as a metaphor for an antihierarchical, antiauthoritarian spirit belonging to a carnivalesque and Dionysian cultural lineage.”

certamente não é estranho ao século XX das vanguardas e do Modernismo brasileiro de 1922. Por ter sido fator tão decisivo na formação da contemporaneidade, é suficiente apenas reiterar que Sant’Anna explica a paródia como uma “intertextualidade das diferenças” que procura um “efeito de deslocamento” (SANT’ANNA, 1985, p. 28) da ordem discursiva original, devido ao caráter “parricida” do texto parodístico (idem, p. 32). Por outro lado, a teoria de Sant’Anna se torna mais instigante quando o crítico assevera que a função catártica do riso provocado pela paródia serve como contraponto e fuga para os momentos de maior seriedade e dramaticidade. Tal interpretação se encaixa perfeitamente no contexto deste trabalho, ao dar destaque para o poder dessacralizador do riso, que em *O cheiro de Deus* exerce papel semelhante na natureza chistosa do romance⁴⁵.

Além disso, o interesse pela teoria de Affonso Romano se intensifica ainda mais quando ele afirma que

Já a paródia é um ruído, a tentação, a quebra da norma. Ética e misticamente a paródia só poderia estar do lado demoníaco e do Inferno. Marca a expulsão da linguagem de seu espaço celeste. Instaura o conflito (idem, p. 33).

Tomando como infernal uma linguagem que desagrega o estabelecido com sua virulência e rebeldia, vemos que o tom parodístico de Roberto Drummond parece assumir precisamente esse caráter diabólico apontado pelo crítico, na medida em que o riso dionisíaco representa a subversão profunda de valores (MAFFESOLLI, 1985), deslocando a linguagem épica de seu lugar excelso e relegando-a ao populacho, à festa orgiaca.

Se a paródia, nesse sentido, vai ao encontro dos eflúvios dionisíacos do romance, irradiados pela própria natureza da forma romanesca e pelas imagens provenientes da mítica de Dioniso, é necessário ressaltar, contudo, que o rigor e a grandeza da epopeia em *O cheiro de Deus* não são completamente desmoralizados e anulados pelo processo de parodização. No caso de Drummond, a aposta está mais num deslocamento qualitativo do que propriamente na profanação e criticidade radicais, normalmente associadas à paródia. Trata-se antes de um deslocamento do *épos* de sua origem solene para a dimensão popular, não para reforçar a repulsão entre os dois registros, mas sim a sua fonte comum⁴⁶. Da mesma maneira que, em 1.1, vimos as imagens dionisíacas reinando plenamente no arremate conformador da produtividade

⁴⁵ O chiste será abordado mais detidamente em 2.2.

⁴⁶ O liame entre erudito e popular será novamente abordado em 2.1.

apolínea, a paródia drummondiana não promove o mero achincalhe dos procedimentos da épica, mas antes os populariza e dilui, transpondo a grandeza mítica para a celebração da festa coletiva.

Trata-se de uma superação que reverencia o superado, uma nova leitura de mundo que homenageia o mundo antigo de origem, sem vassalagem: em Roberto Drummond, a paródia se circunscreve devotamente ao seu objeto, simulando características da epopeia rumo a uma realidade grandiosa, popular e gregária, que paga tributo à herança admirável dos clássicos. A superação de uma técnica ou forma pressupõe o seu profundo conhecimento. Por isso, quando o autor encena no seu discurso procedimentos da épica, sabe que somente a sua mestria garante o direito de manipulá-los e rearranjá-los como melhor lhe aprouver. Assim, ao conjecturar sobre a nova situação do épico na estética popular e paródica de Roberto Drummond, deve-se reconhecer que o remanejamento do estilo clássico só é implementado no total domínio e manipulação de suas propriedades, o que abre portas para o reconhecimento de uma situação de intensa convivência entre realidades que normalmente a crítica prefere separar.

Juntos, clássico e moderno, erudito e popular, provam que a hierarquia do épico pode ser transplantada para o carnaval coletivo. O gênio do artista é o responsável por conciliar essas duas formas contrastantes, adequando a linguagem de uma e de outra na organicidade de um suporte literário. Entretanto, o grande feito de Roberto Drummond não é precisamente a sua técnica literária, que conseguiu aliar grandeza mítica e festa popular, mas sim que essa união mostra como esses dois universos têm muito mais em comum do que as teorias supõem.

Cânone e margem são posições circunstanciais e não classificações permanentes; dependendo do referencial, passa-se de um para o outro, e é isso que Roberto Drummond tenta fazer em *O cheiro de Deus*. O autor mostra que tanto as epopeias guerreiras quanto os contos populares são produto da mesma inspiração, do mesmo trabalho em cima dos mitos e conteúdos universais da cultura, gerando formas artísticas que, apesar das peculiaridades estéticas, dividem a mesma intenção de comover o inconsciente e a sensibilidade das plateias. Daí a grande lição legada por R. Drummond. Com ele, aprendemos que, para além das classificações, todo clássico começa no idealismo e na ingenuidade das quimeras do homem comum.

2. “UMA SAUDADE FEITA DE CHEIROS”.

“Se lembra da fogueira
 Se lembra dos balões
 Se lembra dos luars dos sertões
 A roupa no varal, feriado nacional
 E as estrelas salpicadas nas canções
 Se lembra quando toda modinha falava de amor
 pois nunca mais cantei, oh maninha
 Depois que ele chegou
 Se lembra da jaqueira
 A fruta no capim
 Dos sonhos que você contou pra mim
 Os passos no porão, lembra da assombração
 E das almas com perfume de jasmim
 Se lembra do jardim, oh maninha
 Coberto de flor
 Pois hoje só dá erva daninha
 No chão que ele pisou
 Se lembra do futuro
 Que a gente combinou
 Eu era tão criança e ainda sou
 Querendo acreditar que o dia vai raiar
 Só porque uma cantiga anunciou
 Mas não me deixe assim, tão sozinha
 A me torturar
 Que um dia ele vai embora, maninha
 Prá nunca mais voltar...”
 (Chico Buarque, “Maninha”, 1978)

A música de Chico Buarque, de 1978, foi uma das muitas canções de protesto contra a opressão da ditadura militar no Brasil dos anos 1964-84, período determinante para muitos dos romances de Roberto Drummond. Entretanto, se a tensão cultural e social dos anos de chumbo arrefeceu, fica patente a relação do ponto de vista infantil de Buarque com a sensibilidade *naïf*⁴⁷ de *O cheiro de Deus*. A canção remete à nostalgia de um tempo de inocência e encantamento, que enxerga as coisas da maneira mais simples, valorizando jardins cobertos de flor e frutas maduras caídas no capim, bem como elementos de uma vivência do popular, como cantigas e modinhas, festas juninas e balões. Compartilhando de um ponto de vista similar, o mundo mágico de “assombrações de porão” do romance é pontuado de canções populares e acontecimentos fantasiosos, típicos do modo provinciano e infantil de contar histórias. Nele, o autor deixa transparecer uma espécie de visão pueril da vida, atenta para as coisas menores e prosaicas, que deixam seu encanto e alegria fluírem através da simplicidade da linguagem.

Logo após a morte de Roberto Drummond, em coluna do jornal *O Estado de São Paulo*, Ignácio de Loyola Brandão relembra o amigo:

⁴⁷ A palavra francesa *naïf* será usada sem itálico porque já dicionarizada, fazendo já parte do vocabulário da língua portuguesa.

No fundo, ele foi um puro naïf talentoso. Queria ser através de sua obra e nisso colocou a alma e as forças. Ríamos dele, às vezes, porque era inocente, atropelava as situações, montava cenas. No fim, ele também ria quando 'desmascarado'. O que importa é: Roberto sentou-se à mesa para criar livros sinceros, verdadeiros, bons. (BRANDÃO, 2002)

A qualidade que Brandão identifica no autor parece se referir especialmente a *O cheiro de Deus*. A história da família Drummond é narrada com uma linguagem repetitiva e despojada de requintes tropológicos ou afetação de estilo, buscando a assertividade infantil, que foge da ambiguidade para salientar a singeleza e a simplicidade das imagens. Desprovidas de transcendência e rebuscamento, elas tiram sua grandeza e impacto das metáforas da cultura popular, cujo esquematismo e sentimentalidade se inspiram nos arquétipos, chavões, historietas da vulgata local e elementos do cotidiano das massas. O discurso ingênuo se reveste com as representações da cultura popular, na tentativa de estabelecer ali uma comunicabilidade universal e instantânea, que dispensa a mediação raciocinante ou intelectual para a apreciação estética.

Nosso autor era admirador da variedade dramática das radionovelas, das histórias mirabolantes dos contadores de casos do interior, dos gêneros literários da cultura de massas como o romance policial e as histórias em quadrinhos (GUELFY, 1994, p. 231). Esses gêneros propõem um entretenimento inconsequente, que fica aquém ou além da elaboração intelectual e da criticidade artística, encaixando-se perfeitamente numa leitura infantilizada e fantasiosa da realidade, cuja simplicidade oscila entre o sublime do cotidiano e o clichê da grandeza.

2.1. Um naïf talentoso.

R. Drummond soube dar relevo mítico às temáticas regionais, sem sair dos registros e esquemas populares da literatura. Não foi por outra razão que, anteriormente, vimos muitas características da epopeia homérica em meio a aspectos do popular. Confirma-se, assim, o ensejo da tese a ser desenvolvida neste trabalho, a de que o popular finca raízes na mesma fonte arcaica de que se alimentou o registro épico e erudito. Ou seja, com sua forma romanesca a empunhar a máscara da epopeia, a encenar um simulacro do épico, *O cheiro de Deus* se constitui de certos traços temáticos e formais que frequentam tanto a grandeza épica quanto a folia popular.

Alguns teóricos e filósofos do *épos* antecipam certos traços da epopeia que aparecerão também nas formas profanas e populares. Emil Staiger, quando tenta estabelecer a evolução do épico em obras posteriores ao apogeu homérico, acredita achar ecos da epopeia antiga em obras de cunho fabular envolvendo animais, tipo de texto que ele chama de “epopeia animal”

(STAIGER, 1974, p. 115). Para o estudioso suíço o animal possui vivência tão estática quanto um herói homérico, que é restrito e identificado com seu próprio mundo, não possuindo fraturas subjetivas e tampouco desnivelamentos axiológicos em relação à sua realidade. É importante ver que ele coloca ao lado dos animais as crianças e os tolos, acreditando que estes compartilham da mesma vivência fechada e uniforme de mundo:

[As crianças e os tolos] Desconhecem qualquer responsabilidade frente aos padrões, como os heróis homéricos, que vivem e agem por conta própria. Se a comicidade resultante da inocência aproxima-se do épico, isso não nos deve perturbar. Mesmo Homero, quando o lemos com nossas consciências modernas, obriga-nos muitas vezes a sorrir (idem, p. 115).

As palavras de Staiger encontram na solenidade homérica a inocência pueril que retorna na “epopeia” dos Drummond. Ambas parecem despertar uma espécie de sorriso diante de uma existencialidade mágica e utópica, comumente associada ao mundo infantil:

Sorrimos, porém, porque ele [Homero] nos distensionava, afastando de nós pensamentos divinos mais penosos, ou porque a epopeia homérica nos livra por todos os lados das preocupações da cultura moderna e de quaisquer esforços do espírito (idem, p. 115).

Para Staiger, na associação da criança com o tolo ou o bufão, a infantilidade está atrelada a um efeito de comicidade, e essa relação também se presentifica em R. Drummond na visão de mundo infantil aliada à irreverência, ao caráter chistoso das situações narrativas e de sua linguagem⁴⁸. Para os leitores modernos, tanto a ingenuidade guerreira de Homero quanto a ingenuidade sonhadora de R. Drummond suscitam um sorriso conivente, talvez nostálgico de um mundo mítico não mais possível na modernidade.

A ponte que Staiger perfaz entre o mundo homérico e o infantil pode também ser pensada através de Nietzsche, que, em *A origem da tragédia* (2006), também foi sensível à ingenuidade da epopeia. Apropriando-se da definição de Friedrich Schiller sobre a poesia ingênua e sentimental, o filósofo do apolíneo e do dionisíaco afirma que

Quando encontrarmos a ‘ingenuidade’ na arte, reconheceremos o apogeu da ação da cultura apolínea, a qual começa sempre por derrubar um império de titãs, vencer os monstros, e triunfar, graças à poderosa ilusão dos sonhos jubilosos, sobre o horror profundo do espetáculo existente e sobre a sensibilidade mais apurada para o sofrimento (NIETZSCHE, 2004, p. 31).

Nessa impactante obra de estreia, o filósofo alemão identifica o ingênuo como impulso apolíneo que se apresenta plenamente em Homero, criador de aparências oníricas cuja plástica depura o flagelo pessimista e horrível da vida. A ingenuidade homérica é o véu que transforma até mesmo

⁴⁸ O chiste e o cômico serão abordados no próximo subitem desta dissertação.

as vivências mais grotescas e violentas em puro gozo da representação, que determina o enlevo estético como fonte de alegria e júbilo.

Mas Roberto Drummond mostra que quando esse caráter ingênuo do registro epopeico perde a dimensão metafísica do mito e aceita tematizar a contingência mundana e dionisiaca, quando se propõe a embelezar e iluminar as faces obscuras da embriaguez e a realidade comezinha dos homens, a ingenuidade perde um pouco da altivez e jovialidade do belo olímpico e ganha em singeleza, voltando-se puerilmente para a vida e para o cotidiano. O poeta criador de aparências divinas vira a criança geradora de mundos fantasiosos. Em *O cheiro de Deus*, o ingênuo homérico se desloca das paragens longínquas da esfera divina e das fórmulas rituais da linguagem mítica, para cair nas graças do mundo e da história, encontrando beleza na simplicidade da linguagem cotidiana e na simetria do clichê. Entretanto, ainda os dois registros dividem o mesmo impulso constitutivo: a inocência, geradora de exuberâncias e maravilhas que se inserem na planificação de uma cosmologia.

Assim, a despeito da visível secularização e popularização que colocam em risco o épico em sua vertente clássica, a análise das proposições de Nietzsche e Staiger faz perceber que os gêneros populares resgatam uma série de valores e traços presentes nesse mesmo cânone, mostrando que todas essas manifestações têm uma raiz arcaica comum, representando maneiras distintas de trabalhar esteticamente os mesmos temas. Vimos antes que a convivência dos gêneros populares com a tradição do *épos* depende da capacidade que a forma romanesca tem de conciliar tais linguagens aparentemente opostas; entretanto, demonstrar-se-á que isso também é possível pelo fato de que elas estabelecem entre si relações insuspeitas, que denunciam uma origem comum.

2.1.1. Na confluência do erudito e do popular.

A abordagem dos pontos de cruzamento entre gêneros elevados e baixos pode ser feita de diversas maneiras. O percurso deste trabalho, entretanto, prevê o mito como ponto de convergência entre tais tendências. A partir da imagem mítica e dos repertórios mitológicos é possível criar tanto produtos refinados (como epopeias e tragédias), quanto narrativas simples de extração folclórica e histórias lendárias. Ambos os registros têm o caráter marcante de uma visão de mundo arquetípica e universalizada, que encerra um saber imagético e inconsciente. Esse saber mitológico, que se impõe pela ressonância com as camadas profundas da subjetividade,

normalmente é creditado à esfera do divino e do grandiloquente que caracterizam o épico. Veremos, todavia, que esse saber também pode ser veiculado no rebaixamento cômico, na corporeidade mundana e na relação imediata com os clichês e modelos coletivos, típicos das manifestações artísticas populares.

Já foi mencionada anteriormente a presença dos contos, lendas e sagas em *O cheiro de Deus*, que interagem ambigualmente com o eixo erudito e mítico da narrativa, possuindo um duplo papel: por um lado, implementam a dessacralização e a entrada da narrativa mítica no plano humano e contingente; por outro, são remanescentes de uma visão mágica e cosmológica de mundo. Trata-se, portanto, de produtos que rompem com a transcendência religiosa e divina, adequando os feitos maravilhosos à esfera da experiência objetiva, geralmente tendo como ponto pacífico o estatuto ficcional de suas histórias (o que já os aproxima formalmente do romance); contudo essas narrativas são igualmente herdeiras de um poderoso arcabouço mítico, que deixa sua marca na densidade fabulativa das imagens e no frequente caráter ritualístico das ações narradas.

Northrop Frye, como já dito anteriormente, chama tais gêneros de estórias romanescas, que se pautam pela atmosfera onírica realizadora de desejos, pela idealidade das imagens e pelo esquematismo dos valores envolvidos. Frye afirma que as estórias romanescas diferem dos mitos mais teológica que poeticamente, sendo que os últimos têm maior peso no cânone literário, assim como caráter abertamente divino, religioso e cerimonial, enquanto as primeiras lidam com conteúdos míticos implícitos, processados analógica e metaforicamente. Mas, ao cabo, “ambos se incluem na categoria geral da literatura mitopeica” (FRYE, 1973, p. 187).

As estórias romanescas desenvolvem enredos míticos que dão ensejo a aventuras e conquistas, ligando-se inevitavelmente ao nomadismo e à errância do herói em busca de algo ou alguém que normalmente representa uma panaceia reparadora do cosmos fraturado. Tais estórias constroem mundos sobrenaturais com inúmeros obstáculos à busca do protagonista, que sempre conta com a ajuda de oráculos, objetos mágicos e poderes sobrenaturais. Mas tudo sempre dentro de uma perspectiva humana e mortal, com conteúdos arquetípicos deslocados em metáforas, a construir uma realidade utópica e aproblemática como projeção dos desejos da comunidade. Nesse sentido,

O caráter perenemente infantil da estória romanescas assinala-se por sua nostalgia de extraordinária persistência, por sua busca de algum tipo de idade de ouro imaginativa no tempo e no espaço (idem, p. 185).

O cheiro de Deus incorpora a idealização mítica e a ingenuidade pueril também presentes na experiência épica, pautando-se numa visão infantil e utópica do mundo, que tem na alegria e na simplicidade as bases de um todo orgânico pacificado. Essa postura se reitera no inumerável elenco de personagens do romance, a começar pela chefe do clã, Inácia Micaéla: “Ah, rifle velho de guerra, cada um sabe como é o cheiro de Deus. Basta ter um coração simples, porque o cheiro de Deus está em todas as coisas deste mundo” (DRUMMOND, 2001, p. 375).

Se o romance possui um conteúdo ideológico ou pretende passar uma lição existencial, é em Inácia Micaéla que encontramos tal sabedoria. Nos momentos de reminiscência, ela destila máximas tão simples como aforismos e ditados populares. A heroína de R. Drummond empreende a procura pelo cheiro de Deus, *leitmotiv* mítico que embasa a narrativa, congregando ao redor dessa busca os outros núcleos narrativos do romance. Inácia enfrenta obstáculos diversos e tem no coronel Bim Bim a sua provação final, mas não deixa de contar com poderes paranormais, seu olfato apurado de cega e a proteção do mágico clã familiar. Se em toda estória romanesca o sobrenatural é uma convenção, traço inerente de um derivado direto da mitologia, nas Minas Gerais dos Drummond o sobrenatural é natural, e o maravilhoso se manifesta na história e no cotidiano:

Nada é tão mágico, tudo o mais é banal. O fantástico, o mágico, é um filho saindo de dentro da mãe. Tudo o mais, irmão rifle, é banal. É banal o avião levantar voo e voar. É banal um morto voltar como fantasma, como Tia Anunciata. Tive que ficar cega para saber disso (idem, p. 368).

Portanto, o romance, ao compartilhar do fundo mitológico comum à epopeia e ao enredo romanesco, frequenta ao mesmo tempo o canônico e o marginal, exibindo traços comuns a ambos. Entretanto, vale lembrar que somente é lícito fazer a associação de *O cheiro de Deus* à tradição romanesca se ela é feita num sentido lato, uma vez que ela tal relação indica um processo geral de adaptação da narrativa mítica à contingência e precariedade do mundo, gerando produtos fabulares que elaboram uma cosmologia já destituída do saber antropológico, religioso, social e cultural das civilizações míticas. Na medida em que a análise atingir níveis mais profundos, ver-se-á que o fabular de *O cheiro de Deus* remete a outros nichos do imaginário popular, que indicam influências para além das romanescas. Roberto Drummond não se restringe às cercanias mágicas do mito: amplia sua zona de influência para outros caminhos, enveredando para as vertentes rurais e urbanas da arte popular (os casos, sagas, reportagens, folhetins, rádio- e

telenovelas, programas de auditório, cinema, circo, teatro de rua, grafitismo etc.), que por sua vez também se encarregarão de dialogar com a vertente clássica da arte.

A designação de “arte popular” utilizada até então sublinha o contraste da arte tradicional ou das classes mais cultas com a arte não erudita, provinciana ou dirigida para consumo e entretenimento das massas. Arnold Hauser, em *Teorias da arte* (1988, p. 245-246), distingue claramente a arte superior de suas congêneres semiartísticas, utilizando adjetivos como “séria”, “autêntica” e “responsável” para enaltecer as artes que tentam capturar existencialidades, indicar caminhos críticos e reformuladores da realidade. Ao contrário dessas produções sofisticadas que circulam nas camadas educadas, os gêneros populares⁴⁹ são inerentes a camadas semieducadas ou desprovidas de educação formal, sugerindo a divisão da arte popular em duas vertentes: a dos meios rurais de baixa ou nenhuma escolaridade, de origem folclórica e regional; e a das áreas urbanas com níveis educacionais medianos ou medíocres, de natureza massificada e industrializada. Ambas se calçam no aspecto coletivo da recepção, pouco afeita a questões formais e históricas concernentes à arte em si, “relacionada muito mais directamente com os interesses, esperanças e receios gerais do grupo do que no caso dos *connoisseurs* de arte” (HAUSER, 1988, p. 248). De fato, a arte sofisticada chega a ser objeto de perícia, de especialização do *connoisseur*, alvo constante de estudos e problematizações que não raro culminam em movimentos revolucionários e vanguardistas, ao passo que os gêneros populares absorvem as mudanças mais paulatinamente e sem o choque de correntes artísticas, privilegiando fatores estranhos à produção e ao papel da obra de arte na sociedade.

Hauser, todavia, alerta que

os extremos estão ligados por numerosos fenómenos intermediários; existem graus de realização dos valores estéticos. As obras de arte não têm origem no ar rarefeito de um mundo do espírito; a produção artística é algo de dinâmico e dialético, um acto ligado ao todo da vida, uma actividade enraizada na prática (idem, p. 246).

Portanto, as categorias delimitadas como gêneros altos e baixos não são estanques, podendo estabelecer relações de contato, seja na obra de requinte erudito que bebe das fontes da cultura popular e do folclore, seja a obra de arte popular que se lança a alturas estéticas e espirituais mais elevadas. *O cheiro de Deus* se coloca em meio à dialética clássico e anti-clássico, e a análise aqui proposta mostrará como “os adornos e as canções jocosas e grosseiras dos camponeses” e “a

⁴⁹ A teoria sociológica da arte de Hauser estabelece especificamente como populares as formas artísticas massificadas das cidades, ao passo que as manifestações culturais dos meios rurais, não industrializados, são definidas como folclóricas. Adotaremos essa dicotomia, mas sem reproduzir os seus termos de definição, permanecendo com a acepção genérica de popular adotada até aqui.

literatura e a música da moderna indústria de espetáculos, com a sua coqueteria e lisonja do homem vulgar” (idem, p. 245) podem remeter a esferas suprassensíveis, eletrizadas pelas energias profundas do mito.

Seguindo a dicotomia proposta por Arnold Hauser, que distingue a cultura popular de âmbito rural da de âmbito urbano, veremos que a arte interiorana em R. Drummond toma o rumo de uma espécie de artisticidade ingênua, que se alimenta de temas regionais e primitivos, desenvolvendo uma imagética que pode ser pensada analogamente à pintura naïf, bem como a uma visão de mundo infantilizada. Por outro lado, a cultura popular exprime seu lado urbano por meio dos sambas e boleros, dos produtos de consumo e de entretenimento da cultura de massas, instaurando uma estética *kitsch* de cunho melodramático.

Primeiramente, trataremos do estrato regional folclórico, que é difuso e se apresenta soldado à esfera dos mitos e dos contos de fada. As situações envolvendo o lobisomem e Seu Sô Sô, assim como os embates com onças pintadas e assombrações do além (Juvêncio Dias e Tia Anunciata, por exemplo⁵⁰) são autênticos indícios folclóricos da cultura brasileira, como indicam igualmente várias personagens que despertam elementos do imaginário interiorano como o messiânico Beato dos Santos Anjos e o negrinho Saci. Saindo do favorável ambiente rural e fantástico de Cruz dos Homens, o aspecto folclórico se urbaniza com os Drummond encontrando uma Belo Horizonte cheia de fantasmas que dirigem carros e aterrorizam pessoas, além de que o próprio castelo mágico do clã abriga a fantasma Emily e os sete anões cozinheiros.

Não é difícil perceber que as histórias e lendas folclóricas são um pilar de sustentação da condição mítica da narrativa. Contudo, mais importante do que perceber essa influência é atentar para a maneira como o artista incorpora o folclore no romance. A partir das observações anteriores que valorizaram o caráter infantil e ingênuo de *O cheiro de Deus*, as pinturas da arte naïf parecem ser o ponto de cruzamento dessas tendências, aliando temas populares com uma visão singela de mundo. A seguir, relacionando o código pictural dessa forma de arte popular e o aspecto popularesco de *O cheiro de Deus*, poderemos identificar Roberto Drummond como um escritor naïf.

2.1.2. Paradigma naïf, solução melodramática.

⁵⁰ Muitos outros núcleos mítico-folclóricos poderiam ser arrolados: o lobisomem, as cinco Irmãs que imergem do São Francisco depois de mortas, o menino baleado que aparece em sonhos à Inácia, etc. Mas não podemos correr o risco de listar exaustivamente o substrato fabuloso do romance e deixar alguma informação de fora.

O termo *naïf*⁵¹ surge pela primeira vez com Henri “*Douanier*” Rousseau (1884-1910), cujas obras despertaram o interesse de vários artistas de finais do século XIX e início do XX, período de efervescência que antecedeu as vanguardas. Rousseau ingressou na pintura tardiamente, produzindo telas cujo primitivismo chamou a atenção de nomes como Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire e Alfred Jarry, este último o que definiu a obra do *douanier* Rousseau como *naïf*, ingênua. A admiração de um trabalho quase amador, completamente alheio aos circuitos da arte tradicional, deve-se a uma busca da vanguarda artística pelas raízes primitivas da arte, em que se recuperaria a espontaneidade e a autenticidade de um labor engessado pelos moldes das belas-artes e do academicismo. A celebração da pintura primitiva de Rousseau fez parte de um movimento da classe artística de volta às origens, valorizando o rústico, o primevo, o folclórico e a arte marginalizada do povo. A arte *naïf* foi um dos polos de atualização e revitalização da inteligência artística da época: a apreciação do ingênuo *douanier* foi contemporânea à viagem de Paul Gauguin para o Taiti e à de Rimbaud para a África, também servindo de inspiração para a pesquisa das máscaras africanas de Picasso, que culminaria no quadro *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* (1907).

Com definições diversas, por vezes contraditórias, a multiplicidade da arte *naïf* impede que se tenha uma concepção única e sistematizada de sua natureza. Muitos são os seus adjetivos: primitiva, popular, folclórica, rústica, provinciana, instintiva, espontânea, infantil. Além desses, existem os termos cunhados em contextos histórico-sociais específicos: *folk art*, que remonta aos séculos XVII e XVIII nos EUA, e arte *ínsita*, criado na Trienal de Arte da Bratislava de 1972, na antiga Tchecoslováquia. Com o passar dos anos, a alcunha “*naïf*” acabou ganhando predominância, o que não eliminou o problema das nomenclaturas: cada qual, se tomada como parâmetro único, parece sufocar a diversidade dessa arte, com suas múltiplas qualidades e inúmeras facetas, que não se resumem a uma mera cópia imperfeita da arte tradicional ou a um produto de atividade inconsciente.

Ao contrário, um aspecto sempre realçado pelos especialistas é o caráter individual da pintura ingênua, que circunscreve um anseio pessoal de expressão nas tintas. O pintor *naïf* tem apenas o próprio desejo como parâmetro de sua arte, dotada de linguagem e universo próprios,

⁵¹Neste trabalho, a incursão pela arte *naïf* objetiva fornecer dados iniciais para um estudo comparativo mais aprofundado. Por isso, a pesquisa se contentou com um panorama informativo extraído de mídias virtuais (fornecidas na bibliografia), compensando o fato de que existe pouca literatura sobre o assunto. Privilegiamos os sítios de galerias e museus de arte *naïf* do mundo todo, que disponibilizam acervo e informações sobre o assunto, bem como textos de especialistas disponíveis *online*. No caso da arte *naïf* brasileira, as páginas da *Bienal Naïfs do Brasil*, que ocorre no SESC Piracicaba desde 1998, foram de grande ajuda com vídeos, quadros e textos que refletem sobre a arte *naïf* brasileira atual.

completamente desvinculada de escolas, movimentos artísticos ou reflexões acadêmicas. Tal caráter pessoal permite o desenvolvimento abrangente de temas que, elencados pelos estudiosos, geraram as várias acepções da arte naïf. O cotidiano rural e provinciano, a natureza, as festas populares e a cultura folclórica foram traços que geraram a impressão de arte naïf como arte primitiva, rústica ou interiorana; por outro lado, a manifestação livre da subjetividade, sem os manejos técnicos do *métier*, incitou a valorização de aspectos animistas e inconscientes, o que aproximou a arte naïf das representações oníricas e infantis, dos loucos e dos surrealistas.

À parte as fontes de inspiração, entre as peculiaridades pictóricas da arte naïf temos a ausência de perspectiva e proporção, a despeito da preferência pelo figurativismo, assim como o investimento nas cores fortes e monocromáticas, delimitadas sem padrões degradê. O colorismo naïf não é matizado e normalmente não opta por tons pastéis, marcando fortemente as suas representações bidimensionais. Os quadros planos, chapados, denunciam uma técnica rudimentar que se debruça no ornamento, na expressividade da cor e na profusão dos detalhes, fatores que falam mais alto na sensorialidade e na receptividade do senso comum.

Simples e exuberante, essa pintura mostra um ponto de vista individual, sem qualquer compromisso senão com a própria expressividade do artista ingênuo. Daí a ausência de metafísica, de técnica, de ideologia ou de problematização existencial, traços que se adquirem no contato com o cânone e com a Estética; e o predomínio de temas cotidianos da iconografia popular, denotando uma atitude de simplicidade e inocência perante a vida, através de uma linguagem que não assume uma postura crítica, um olhar interessado ou reivindicador: a arte naïf se aprofunda na visão particular daquele que está mergulhado no coletivo, fazendo florescer “uma sublimação da realidade feita ao mesmo tempo de poesia e de espontaneidade”⁵².

Roberto Drummond possui esse singular estilo de representação, inerente à sua própria visão de mundo que enxerga a felicidade na pureza dos atos menores, na inocência dos sentimentos derramados. Numa pós-modernidade de simulacros e ceticismo, naïfs são aqueles que vislumbram a felicidade e a alegria como formas possíveis de existência, deixando entrever um éden particular aos que compartilham de seus devaneios. Como a arte naïf, *O cheiro de Deus* verte a sabedoria e o sonho do imaginário popular, criando fantasias idealizadas sobre a realidade, lidando com conteúdos do inconsciente coletivo e com motivos rústicos e primitivos da cultura

⁵² “Une sublimation de la réalité faite de poésie et de spontanéité tout à la fois.” Cf. “Un cheminement émotionnel”, texto do site do Musée International d’Art Naïf (MIDAN). Disponível em: <http://www.midan.org/home.php?lang=&page=Resources&subpage=press&id=2>

do campo. Neste romance, Drummond deixa entrever a sua faceta ingênua e fabuladora, permeada de lendas e crendices do povo, revelando beleza na rusticidade e grandeza no simplismo.

Do ponto de vista figural, o quadro naïf representa um mundo acabado e estático que se mostra inteiramente no momento da recepção, em que as cores fortes e as figuras plenificam a imagem na sua simplicidade e pureza. Da mesma maneira, em *O cheiro de Deus*, um mundo circular se dá por inteiro na leitura, dotado de uma clareza de apresentação cujas linhas definidas expressam e delimitam com exatidão as personagens. A estrutura maniqueísta e esquemática do romance se correlaciona ao quadro fechado e plano do artista naïf, circunscrevendo e retratando todos os conteúdos pertinentes à realidade que pretende representar, sem hierarquias ou interstícios.

Por outro lado, carregando nas tintas e nos contrastes, criando seres mágicos e unívocos, saturados de deformações que incorporam símbolos, o figurativismo da arte ingênua equivale imageticamente à estesia corporal das personagens de R. Drummond, que não apresentam nuances subjetivas, mas acumulam camadas de sentido arquetípicas nos corpos e nos atos. Aqui, a ausência de perspectiva na pintura corresponde à falta de profundidade subjetiva no romance; privilegiam-se os atributos externos e plásticos, em detrimento da elaboração psíquica.

A plasticidade que une personagem romanesca e figura pictural não se dá somente no plano das personagens. Tanto a representação naïf como a linguagem robertodrummondiana são dotadas de uma rusticidade que advém da influência dos temas campesinos ou provincianos, capazes de gerar imagens coloridas e encarnadas, bem como vivências pueris e situações inocentes. Da mesma maneira que as festividades populares com todo o seu colorido e diversidade são uma constante na arte naïf brasileira, as cenas melodramáticas e as referências provincianas dão expressão e afetividade à narrativa de *O cheiro de Deus*.

Não é difícil ver que essa análise comparativa explicitou aspectos abordados anteriormente, quando da análise dos procedimentos estilísticos do épico. Admitindo que as comparações acima concirnam aos quesitos da simetria, do tratamento da personagem e da plasticidade épicos, ao prosseguir da análise, outros traços da épica aparecerão.

Nos mundos fechados e acabados da estética naïf e do romance, a sedução do receptor se localiza não tanto na técnica pictórica ou na engenharia textual, mas no seu revestimento estético. Cada dado significativo é uma cor acrescida ao rico espectro de impressões, contribuindo para a

riqueza de uma obra que valoriza menos o conceito e a proporção do que a beleza da exposição e da figuração. O mérito da arte naïf vem da diversidade e da força das cores dentro do mesmo plano pictórico, das figuras ora grotescas ora cativantes que povoam seu bestiário. Da mesma maneira, o importante em *O cheiro de Deus* é a adição crescente de detalhes ornamentais, de ressonâncias míticas e de criaturas mágicas. Tais constatações levam ao reconhecimento da estratégia acumulativa desses dois registros, o que relembra grandemente o aspecto catalográfico do *épos*.

Consequentemente, dois procedimentos épicos surgem na análise: a autonomia das partes e independência da história com relação ao desfecho. A composição do quadro naïf privilegia o momento, o acontecimento que recebe toda a expressão colorífica da arte primitiva. A tela não se comunica com outros agentes, como a história, as ideologias ou mesmo o espectador, e tampouco estabelece causalidades internas ou externas à representação. Logo, não possui objetivos ou metas estéticas a atingir, valorizando a espontaneidade do ato de pintar e a casualidade da situação retratada. No caso do escritor mineiro, os procedimentos da autonomia e da independência da narrativa podem ser vistos sob a ótica da composição ingênua, no caráter episódico da narrativa e na importância dos atributos que caracterizam as personagens. O retrato de Catula, por exemplo, poderia ser imaginado a partir de um enquadramento naïf, que retrataria um corpo múltiplo e hipertrofiado pela condição mítica: a cor cambiante da pele, a beleza divina, os olhos verdes, a culpa branca e a lascívia negra – traços na superfície de um corpo à espreita do lobisomem e em duelo contra o aguilhão incestuoso, formando uma imagem berrante composta de inúmeros signos, cada qual, por sua força simbólica, exigindo um matiz diferente a ser acrescentado à representação pictórica. Esse esboço de quadro naïf toma contornos mais nítidos com a ajuda de Guignard, que, em *O cheiro de Deus*, pintou um retrato da personagem que era sua paixão platônica:

Pintou-a com os grandes olhos verdes, bela como em seus melhores dias, com a metade do rosto branca e a outra metade negra, e os cabelos ao mesmo tempo fulvos e pretos, tendo ao fundo igrejinhas de Minas, flutuando entre nuvens e anjos brancos e anjos negros, criando uma atmosfera de sonho. Guignard assinou o quadro e fez uma dedicatória: “Catula, você é para ser sonhada” (DRUMMOND, 2001, p. 251).

Viu-se que se tornou mais fácil estabelecer a relação entre o registro literário de *O cheiro de Deus* e o figurativismo naïf, quando se recorreu a matrizes já mencionadas da epopeia clássica. Isso porque o mundo fechado e idealizado, vigoroso na exposição e nas digressões, o estilo ingênuo (na acepção nietzschiana) e a puerilidade (vista em Staiger) são traços epopeicos que se

afinam à visão de mundo naïf e popular de Drummond. Assim, no autor, admite-se que tanto a literatura erudita quanto a popular se baseiam em valores coletivos, criando dimensões míticas que se prestam a uma comunicabilidade instantânea entre os indivíduos e a obra de arte, utilizando uma linguagem que atrai os leitores pela ressonância de suas representações no inconsciente, assim como pelo estilo encantatório de suas palavras – a epopeia com o seu rigor formal e o romance com a liberdade do discurso oral.

Já a própria arte naïf, por sua vez, a despeito da simplicidade cotidiana, frequentemente atinge em sua pureza a dimensão épico-mitológica, devido às emanações arcaicas de seus símbolos e à exuberância das suas tintas e desenhos. Giulio Carlo Argan, quando se refere ao quadro *A guerra* (1894) do naïf Henri Rousseau, pressente esse aspecto: “É justamente a serenidade da execução cuidadosa, da delicada escolha das cores, da descrição atenta, que confere à visão a certeza de um mito realizado. Tudo é símbolo” (ARGAN, 1992, p. 135).

Portanto, parece plausível admitir que, nesse ponto da análise, encontramos o cruzamento estético da epopeia, da literatura popular e da arte naïf, ao estabelecer entre tais gêneros procedimentos comuns que investem no ornamento, no corpo exuberante, nas situações exemplares e mágicas, no método acumulativo de metáforas, todos concorrendo para formar a dimensão mítica e popular de uma narrativa como *O cheiro de Deus*. A junção da solenidade épica à limpidez naïf assinala a exuberância natural e a numerosidade das imagens, diagnosticadas por Hauser na “estrutura caprichosa, rapsódica e desconexa da poesia folclórica” (HAUSER, 1988, p. 265), assim como, acrescentaríamos, da literatura popular em geral.

As quatrocentas e poucas páginas de *O cheiro de Deus* revelam a efervescência criativa arcaico-popular que determina uma profusão luxuriante de imagens, decorrente da exploração maciça de clichês e mitemas incorporados sem cerimônia ao esqueleto da obra. Acenamos aqui para uma possível tendência ao exagero, marcadamente o uso transbordante de simbolismos, característico de uma estratégia que, devido à acriticidade e ingenuidade, em alguns momentos chega a uma estesia excessiva, às raias do kitsch. O recurso à arte naïf serviu para captar a substancialidade de uma literatura que foge das reflexões profundas, dos abismos existenciais, buscando a candura da agregação, o riso fácil e libertador, o prazer desprezioso: “A pintura naïve se agita de cor e entusiasmo, enche-se de um humor peculiar e sincero, estoura de empatia

liberta e amorosa.”⁵³ Entretanto, talvez o conceito de arte naïf possa não ser suficiente para dar conta desse efeito de excedência que também é basilar ao romance.

Drummond frequenta o terreno do desmedido em duas frentes: a dos meios e a dos temas. No que tange aos temas, excessivas são as paixões à flor da pele das personagens, suscetíveis a uma condição patética dos afetos: os Drummond flertam com a dor, demonstram pendor para a culpa, o desejo exacerbado e os momentos decisivos e dramáticos: “Eu conspiro contra a felicidade!” (idem, p. 87), diz Catula. Por mais que Inácia Micaéla ensine a cartilha naïf – “a vida tem que ser degustada como um bom vinho e não é feita apenas da guerra e dos amores” (idem, p. 14) –, sabemos que ela e os Drummond são protagonistas de grandes feitos e estão o tempo todo nas encruzilhadas existenciais, lutando sempre do “lado em que a corda arrebenta” (idem, p. 91), submissos à pieguice amorosa dos boleros. O ingênuo e a alegria, portanto, parecem conviver com um *páthos* que coloca em ebulição os sentimentos.

Com relação aos meios, o motor ficcional da narrativa produz signos em demasia, apelando para uma estratégia kitsch de acumulação de significados e de procedimentos estilísticos. Na teoria do kitsch de Abraham Moles (2003), trata-se da “ideia de atravancamento ou de frenesi, do ‘sempre mais’ [...], tendência que consiste em povoar o vazio com um exagero de meios” (MOLES, 2001, p. 118). Nesse sentido, em Roberto Drummond, o empilhamento dos significados é o que dá corpo à narrativa:

A acumulação da religião e do heroísmo, do erotismo e do exotismo, faz transbordar os mananciais de nossa sensibilidade, algumas vezes opondo-se a ela de forma radical, por uma reação de *superação*, de *submersão*, obrigando-nos à percepção de um sistema (idem, p. 118).

O oceano de significados do texto provê uma tipologia estética baseada na acumulação de imagens reconhecíveis e de metáforas evidentes. O mesmo se verifica nas estratégias discursivas: Roberto Drummond faz uso da polifonia, povoando seu texto de falas regionais (do coronel Bim Bim, de Nico do Degredo), excertos de diários, cartas, letras de canções e modinhas, que juntos formam um conjunto de variadas vozes e estilos dentro do romance.

O exagero de temas, meios e vozes narrativas certamente não é um dado novo, pois se afina à caudalosa narratividade épica. Contudo, esse transbordamento expressivo também se

⁵³ “The naïve painting bustles with color and excitement, brims with wry humor and candour, bubbles with unbridled empathy and love.” Cf. CHILL, Dan. “What is Naïve art?” Texto do site da Gallery of International Naïve Art (GINA), em Tel-Aviv. Disponível em: <http://www.ginagallery.com/asp/WhatIsNaiveArt.asp>

encontra nas fontes populares: saindo da atmosfera fantástica do interior de Minas, entra em jogo a agitação urbana, a arte massificada e o turbilhão de emoções do melodrama.

O melodrama tem suas origens nos dramas cantados de influência operística que já existiam na Itália desde o século XVII. Todavia, somente na turbulenta França dos séculos XVIII e principalmente XIX é que o melodrama tomou a configuração que se conhece hoje. Para Jean-Marie Thomasseau (2005), o teatro foi sempre a válvula de escape para as sociedades em crise, e isso não seria diferente na França da revolução: sensibilizada pela instabilidade social, a sociedade francesa precisava de um teatro catártico e emotivo, que fizesse frente ao momento de tensão política. O melodrama atendia a essa demanda e tinha a especial habilidade de conciliar as ideologias correntes: era uma arte palatável para uma burguesia recém-chegada às convenções teatrais, incorporava valores conservadores que interessavam aos nobres e enaltecia mitos históricos que legitimavam os revolucionários no poder. Por outro lado, beneficiou-se também da revolução técnica, dos novos e exaltados valores românticos e do nascimento embrionário da arte de entretenimento das massas. Assim, desde os seus primórdios, o melodrama prova que sua vitalidade se deve ao fato de atender às necessidades e aos avanços do seu tempo, conseguindo conciliar eficientemente ideologia, arte, mercado e técnica.

O melodrama é arte eminentemente teatral. Teóricos como Thomasseau e Ivete Huppés (2000) ressaltam a dissociação que ele causou entre teatro e literatura, encenação e texto, investindo sempre na infraestrutura e na produção cênicas. As considerações a serem feitas neste trabalho não pretendem eliminar essa distância; contudo, é possível pensar numa estética melodramática⁵⁴ constitutiva do romance, uma ética do excesso a ser verificada em *O cheiro de Deus*, o que exigirá a incursão por alguns aspectos desse gênero teatral ao longo da análise literária.

O melodrama é antes de tudo um “espetáculo ocular” (THOMASSEAU, 2005, p. 127), produto da elaboração cênica e dos efeitos técnicos grandiosos, objetivando a comoção e a exaustão dos sentidos. O teatro melodramático busca o turbilhão de afetos, a bipolaridade (HUPPES, 2000, p. 27) e a sinestesia kitsch (MOLES, 2001, p. 74): os sentimentos devem ir de um extremo ao outro, numa sucessão de transportes emotivos intensos que provoquem catarses coletivas, ecoados e catalisados por arranjos cênicos grandiosos, pelo gestual derramado e

⁵⁴ Nossa intenção se aproxima da de Peter Brooks (1995), que fala de uma “imaginação melodramática”, pautada num conjunto de procedimentos estéticos e culturais que caracterizam uma consciência e uma visão centrais na modernidade. Para o autor, é possível, a partir dos melodramas franceses, estabelecer um *modus* artístico-cultural que será determinante para muitos romances do século XIX e XX, entre eles os de Balzac e Henry James.

eloquente, pela música retumbante e pelo impacto dos efeitos técnicos. Silvia Oroz (1992), em análise do cinema melodramático latino-americano das décadas de 1930, 40 e 50, alude à “pleonástica” das produções melodramáticas, no sentido de que cada elemento expressivo – o cenário, a música, os diálogos, o jogo da câmera, a iluminação e, acima de tudo, o ator – deve destilar o sentido dramático em questão, capturando sinestesticamente os sentidos, para provocar identificação e comoção afetiva da plateia.

Com relação à temática, o melodrama não chega a ser tão arrojado como na concepção estética e na produção técnica. Domina a perseguição de objetivos conflitantes dos mocinhos e vilões, muito bem demarcados em seus papéis tanto psicológica quanto cenicamente, num jogo de forças que envolve a reparação de erros do passado, heranças, honras maculadas, matrimônios e noivados ameaçados etc. Ressalte-se que de uma maneira geral o melodrama nesse aspecto é quase pedagógico, porque trata de valores morais, enaltece a integridade de posturas e no final recompensa os heróis e pune os culpados.

Não é necessário discorrer longamente sobre as particularidades estéticas do melodrama. É, todavia, significativo saber que

O melodrama é a finalização, a forma paródica sem o saber, da tragédia clássica, cujo lado heroico, sentimental e trágico teria sido sublinhado ao máximo, ao multiplicar os *golpes de teatro*, os reconhecimentos e comentários trágicos dos heróis (PAVIS, 1999, p. 238).

Seu legado emotivo foi imenso, contaminando muitas das produções artísticas do século XX, daí nossa intimidade com a estética melodramática. Além de ser um dos primeiros gêneros de massa que desfrutaram dos benefícios da técnica e dos lucros financeiros, essa forma superou a origem teatral e potencializou seus efeitos em outros meios de comunicação, que aprenderam a lição de como conquistar multidões e empreenderam por sua vez novas técnicas. Entre os herdeiros do melodrama, temos o melodrama cinematográfico latino-americano das décadas de 1930 a 50, os filmes hollywoodianos, a *soap opera* norte-americana (como radionovelas e seriados) e as telenovelas latinas.

A forma melodramática interessa para este trabalho por traduzir um modo de representação ligada a arquétipos e mitos, conectada diretamente ao imaginário coletivo. Intuímos, através do romance aqui estudado, o que a teoria pontuou sobre o gênero: “a ética melodramática, por uma sobrecarga de aventuras e de patético, reencontra no conteúdo e na forma um tipo de primitivismo teatral ao mesmo tempo mítico, épico e compensador” (THOMASSEAU, 2005, p. 36). Assim sendo, cabe observar como a experiência do épico

popular divide com o melodrama temas, modos imaginativos e aspectos referentes à técnica e disposição narrativa.

A cena melodramática pode ser vista como a concretização da plasticidade da epopeia, no sentido de que investe nas metáforas e adereços cênicos que despertam a visualidade do receptor. No século XIX, desenvolvia-se rudimentarmente um público teatral, pouco acostumado às convenções do teatro clássico (a tragédia e a alta comédia francesa), porém ávido de divertimento e emoções fortes. Por isso, era necessário o investimento nos aspectos visuais do espetáculo e na pantomima dos atores, em oposição à profundidade psicológica e ao rigor reflexivo implicados nos discursos longos e eruditos do teatro tradicional. Procurava-se a via física da encenação, com gestos e acontecimentos significativos e facilmente atribuídos a valores morais e metafísicos, além da ajuda sensorial da música, da iluminação etc. Em suma, dava-se destaque para a cena, em prejuízo do todo e da unidade de ação:

A ação desliga-se, até certo ponto, dos liames da necessidade interna e da verossimilhança externa em favor do impacto a produzir. O todo recua, em proveito da imagem e do segmento. Cada um deles é construído de maneira a chamar a atenção para si, em vez de haurir o sentido diretamente da relação com o todo (HUPPES, 2000, p. 144).

Assim, a tensão típica do texto dramático veiculava uma preocupação com o fragmento, em cuja plasticidade e autonomia da partes entrevemos uma via épica de concatenação dos fatos, que “Acumula elementos plásticos e golpes de enredo, sem preocupação demasiada em subordiná-los aos imperativos da lógica” (idem, p. 128).

2.1.3. Fórmulas de páthos.

Por outro lado, é também possível associar épica e melodrama em face de um procedimento muito presente nas manifestações artísticas, seja nas artes plásticas ou literárias, e principalmente em gêneros que lidam em grande medida com os mitos e arquétipos da cultura, instaurando modos clichêizados de representação. Fala-se aqui de certas unidades formais ou imagens recorrentes, cujo sentido pode ser haurido numa instância quase inconsciente, uma vez que se trata de um conteúdo já amplamente circulante na cultura e ao mesmo tempo fortemente internalizado no imaginário.

Tais estruturas são as *Pathosformel* ou “fórmulas de páthos”, conceito formulado por Aby Warburg (1866-1929) para qualificar uma série de imagens frequentes nas obras de arte. Elas chamaram a atenção do estudioso porque são figurações do páthos sob a forma de gestos

corporais, os quais são recorrentes nos sistemas semiológicos e indicam automaticamente sentimentos como a paixão, o ódio, a reflexão, o enlevo etc. Para Willi Bole (2004), “O conceito de *Pathosformel* (...) permite distinguir melhor entre o *páthos*, enquanto emoção ou sofrimento sentido pelo autor, e a *estilização ou encenação desse sentimento*” (BOLLE, 2004, p. 20, grifo nosso).

Apesar de serem elaborações formais ou corporais que comunicam sentimentos abstratos, as fórmulas de *páthos* definidas por Warburg são símbolos de caráter especial, pois seu sentido é deduzido diretamente da sua forma, sem mediação linguística ou conceitual. De acordo com Carlinda Nuñez (2009)⁵⁵, “Warburg associou os gestos à revelação corporal da emoção. Neles testemunhamos a expressão somática de um impulso interior, psíquico, a apreensão instantânea de um movimento subjetivo” (NUÑEZ, 2009, p. 6), indicando uma forma simbólica que adere de tal forma ao seu conteúdo que se localiza no terreno pré-racional, anterior ao uso de signos e conceitos. Nesse sentido, “Assim como as palavras levam à etimologia, as *Pathosformel* levam à imagênesse dos gestos” (idem, p. 7, nota).

Como historiador da arte, Warburg concentra seus estudos nas pinturas do período renascentista, que se aproveitaram em grande medida das imagens legadas pela cultura greco-romana. Entretanto, no âmbito da imagologia literária, deve-se reconhecer que somente o gestual e a descrição de ações não dão conta da expressão dos afetos. A própria linguagem acaba também por assumir uma espécie de imantação ou latência que incorpora os sentimentos em questão, por meio de enlaces narrativos ou estruturas verbais formulares que sugerem vibrações emotivas captadas pelo leitor.

Vistas estritamente como artefatos literários, a epopeia e a tragédia gregas se configuram como fontes das mais variadas unidades expressivas, cujo teor patético foi sedimentado na cultura ocidental ao longo do tempo, pela constante repetição e reelaboração de tais imagens. Os epítetos dedicados aos heróis e deuses gregos foram imortalizados nas artes literárias e visuais, assim como várias situações épicas e trágicas. Imagens inesquecíveis da *Odisseia*, como a cicatriz de Ulisses vista por Euricleia ou o posterior massacre dos pretendentes, formam esquemas narrativos que até hoje são estruturalmente imitados pela carga emotiva do reconhecimento e da desforra catártica, respectivamente. Da mesma maneira, o filicídio praticado pela Medeia de Eurípides e o retorno do Orestes de Ésquilo são fórmulas narrativas

⁵⁵ NUÑEZ, Carlinda. De onde menos se espera, daí é que vem: O silêncio como fórmula de *páthos* das “musas pensantes”. Artigo ainda não publicado.

cuja armadura frequenta constantemente os enredos da literatura ocidental, pois o amor materno que pode matar e a vingança da honra paterna são temas sensíveis à civilização ocidental. Esses momentos são constantemente repetidos e inspiram inesgotavelmente a tantos artistas, porque

Tais expressões figurativas encerram um dramatismo muito marcado, como estabelece o significado do *páthos*. Na sua formulação estético-retórica, provocam catarse de emoções ligadas à dor ou ao prazer (idem, p. 6).

Logo, se a concentração dramática faz com que essas fórmulas de *páthos* sobrevivam ao longo do tempo, em gêneros como o melodrama, que primam pela carga sentimental e patética, as *Pathosformel* viram procedimentos-chave para a composição dramática. Os enredos melodramáticos colocam em cena valores facilmente depuráveis de situações esquemáticas, uma vez que “a linguagem do melodrama, avessa a ambiguidades e torneios de estilo, reúne as condições indispensáveis para agradar plateias desabitadas de sutilezas” (HUPPES, 2000, p. 14). Portanto, o uso das fórmulas de *páthos* é ideal para esse tipo de teatro, porque, a partir de esquemas narrativos e imagens clichêizadas, exprime valores diretamente à sensibilidade, sem mediação intelectual ou retórica, o que confirma a natureza essencialmente visual do melodrama.

Apesar dos enlaces igualmente modelares de suas tramas, no melodrama o grande fator de comoção das massas ficava mesmo a carga da pantomima dos atores. A gestualidade derramada, o corpo afetado histericamente pelas paixões e a frequência de personagens mudos centrais para o esclarecimento dos mistérios, foram indícios que incitaram Peter Brooks (1995) a investigar a existência de um “texto de mutismo” (*text of muteness*) paralelo às falas do ator. Brooks fala de um gestual presente no corpo do ator que tem a clara referência a sentimentos e valores abstratos conhecidos do público. Não se trata de uma linguagem corporal autista, desvinculada de significados socializados, e sim de uma pantomima criada para ser lida pelo espectador, que percebe e reconhece os sentimentos veiculados pela performance no palco. O autor entende esses gestos e movimentos como claras metáforas, que incrementam visualmente o espetáculo e rendem muitos mais em termos expressivos do que as palavras. Enfim, para o estudioso

O uso do gesto mudo no melodrama reintroduz uma figuração da linguagem primitiva no palco, que se imbuí de significados imediatos e espiritualmente primários, que o código linguístico, com sua desvalorização, obscureceu, alienou, perdeu. [...] significados que são inefáveis, porém operacionais dentro da esfera dos relacionamentos humanos e éticos (BROOKS, 1995, p. 72, tradução nossa)⁵⁶.

⁵⁶ No original: “The use of mute gesture in melodrama reintroduces a figuration of the primal language onto the stage, where it carries immediate, primal spiritual meanings which the language code, in its demonetization, has obscured, alienated, lost. [...] meanings which are ineffable, but nonetheless operative within the sphere of human ethical relationships.”

Assim, o cair de joelhos, as lágrimas, os desmaios, os esgares, os olhares piedosos para o céu, o corpo trêmulo pela repressão do transporte emotivo, fazem parte de um código corporal intimamente articulado à linguagem verbal, podendo ser decodificado sem grandes problemas⁵⁷. Entretanto, uma vez que trata de conteúdos que Brooks considera “plenos de sentido, mas impronunciáveis” (idem, p. 73, tradução nossa)⁵⁸, vê-se que tais manifestações corporais recuperam uma linguagem primeva de presença, de pureza e de imediatismo (idem, p. 66), que remontam a fases primitivas de comunicação do ser humano, aos primeiros esforços do homem em direção à externalização dos seus sentimentos. Aqui, curiosamente, o autor, se não conhece, parece intuir o conceito de *Pathosformel* de Warburg, na medida em que os gestos melodramáticos também são vistos como formas que veiculam sentidos cognoscíveis, inspiradas numa gestualidade ancestral do nosso imaginário.

A estetização mítica de *O cheiro de Deus* também trabalha com as unidades imagéticas do *Pathosformel*. O romance reaproveita uma série de tropos presentes nas epopeias heroicas, que vêm na esteira dos vários procedimentos estilísticos do épico. Contudo, o aproveitamento das imagens da cultura popular e a forte presença das figurações e evoluções do corpo na narrativa tornam pertinente para a análise desses tropos épicos a estética melodramática, que absorveu as fórmulas de *páthos* consagradas pela literatura popular e o olhar teatral dedicado ao corpo e aos enlances dramáticos.

No romance, Roberto Drummond recupera a grandeza e a solenidade épicas a partir do tratamento melodramático dos acontecimentos. *O cheiro de Deus* tem íntima relação com as histórias lacrimajantes, prenes de exaltação emocional, enunciação solene e atos desesperados. Todos os ingredientes para o turbilhão emocional ali estão. Dramas familiares, disputas violentas, fortes dilemas internos, rancores irresolvíveis, contradições insolúveis, todos colocados em tensão na cena melodramática. Quase prazerosos, os Drummond do Brasil aceitam a dor e a

⁵⁷ A noção de *tableau* descrita no *Traité du mélodrame* ilustra essa noção dos gestos como moedas de troca expressivas. A técnica do *tableau* consistia na composição cênica inspirada em quadros, em que todas as personagens da cena, normalmente em momentos de climax ou de crises agudas, deveriam responder com uma pantomima estática adequada àquele momento patético. “No fim de cada ato, deve-se cuidar de agrupar todas as personagens e fazer cada uma delas expressar uma atitude que corresponda à situação de sua alma. Por exemplo: o que sente dor repousará a mão na testa; o que se desespera arrancará os cabelos; e o que sente alegria deve dar um chute no ar. Essa perspectiva geral é designada de *Tableau*. Sente-se o quão agradável é para o espectador ter um relance da condição psicológica e moral de cada personagem” (ADER, J. J.; HUGO, Abel; MALITOURNE, Armand apud BROOKS: 1995, p. 61, tradução nossa). Original em francês: ADER, J. J.; HUGO, Abel; MALITOURNE, Armand. *Traité du mélodrame*. Par MM. A! A! A! Paris: Imprimerie de Gillé, 1817, p. 47. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=ZKFIAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=trait%C3%A9+du+mélodrame&cd=3#v=onepage&q=&f=false>

⁵⁸ “meaning-full though unspeakable”.

renúncia, como se conscientes de que, esteticamente, a tristeza muitas vezes rende mais do que a felicidade. O patriarca Old Parr, “*expert* em nostalgias” (DRUMMOND, 2001, p. 20), lega o desalento a todos os seus descendentes, que frequentemente assumem para si os caminhos da amargura, da repressão e do sacrifício. Todas as personagens de *O cheiro de Deus* padecem na solidão de seus dramas particulares, que frequentemente têm desfechos trágicos, identificando o romance ao “discurso sobre a desdita” (OROZ, 1992, p. 33) que normalmente caracteriza o melodrama.

Para haver a concentração dramática dos enlaces narrativos, é necessário o trabalho com as fórmulas básicas que veiculem o *páthos* requerido pela cena: o cerco da fazenda de Inácia pelos jagunços do coronel desenvolve a imagem da cidade sitiada, como Troia cercada pelos gregos ou Tebas invadida pelas sete portas. Ainda no âmbito greco-romano, as três malditas reeditam a tríade do destino incontornável formada pelas Moiras ou as Parcas. Por outro lado, no que tange ao amor, não existe cena mais explorada que a do amante que, diante da morte iminente, clama pelo nome do amado, como Buchanan’s a chamar Gioconda (cap. 12). Já o duelo dos gêmeos, impedido por Inácia que se coloca entre os irmãos, reencena o tema da rivalidade fraterna perturbada ou exacerbada por um terceiro elemento que forma a estrutura de relacionamento triangular. Por fim, não poderiam deixar de ser mencionadas as imagens luciferinas que despertam os temores da cultura cristã, nas possessões de Inácia (caps. 2 e 10), sempre que se depara de perto com o coronel Bim Bim; nas 6 cadernetas da anã Clô que listam as inúmeras artimanhas e tentações do demônio; e no sinistro Padre Pierre Banderaux que exhibe no corpo as marcas das batalhas contra Satã.

Além das cenas que parecem sempre transmitir a sensação de clímax, as personagens robertodrummondianas mostram sua verve teatral nas frases de efeito – “Sem auto-estima, White Horse – pregava Tia Viridiana –, todo povo é escravo” (DRUMMOND, 2001, p. 183); nos gestos derramados, caindo de joelhos para a benção dos padres ou frente à nudez de Catula; nos gestos de renúncia, como as greves de fome políticas de Catula e Red Label, ou a greve de silêncio de Dona Dá em defesa das filhas, cujo suicídio também poderia ser lido como gesto de renúncia ao amor de White Horse. No mais, a tendência melodramática da narrativa se firma no gosto de sofrer típico dos Drummond, que, performáticos, aceitam suas desditas com altivez e afetação, movidos pela culpa que sempre os obriga a escolher a via de maior sofrimento.

Existe, por outro lado, as fórmulas de *páthos* criadas a partir do próprio universo do autor, que cria a imantação patética do seu próprio discurso através do estilo e das repetições. Assim, determinados lugares comuns da estilística do autor mineiro, a partir da verossimilhança interna, tornam-se formas que emanam sentidos inerentes à imagética do romance: a obsessão numérica (o sobrado de 28 janelas, os 59 degraus do castelo, os grandes acontecimentos ocorrendo sempre aos 11 anos de idade⁵⁹, a disputa entre número de afilhados, de elementos partidários, de adesões entre os lados rivais em Cruz dos Homens etc...); as sombras do pós-64 surgidas sempre que se fala do cheiro da classe operária, dos torturados e oprimidos; a imago da rosa / cravo vermelhos, presente no *layout* do romance, assim como nos atos de comer, cheirar e dar cravos/rosas vermelhas, disseminados ao longo da trama, entre tantos outros *leitmotive* que alicerçam a narrativa.

Além disso, temos também os gestos verbais que indicam fatos (no plano do discurso) e ações que levam a desdobramentos (no plano da narrativa) já previstos. Aos primeiros ligam-se os próprios nomes de uísque dos integrantes da genealogia incestuosa, todos bêbados de amor por parentes; os nomes das cinco filhas de Dona Dá, constituindo uma escala que reitera o lugar da mãe, ao lado do único homem da casa; o próprio nome deste, Nico (provavelmente um apelido, mas que joga com o nome grego *niké*, vitória) do Degredo, arremedo do homem vitorioso, pois perde suas seis mulheres; os diálogos de Inácia com o rifle e de Bim Bim com seus corações; os episódios transcorridos em noite de lua cheia (especialmente densos, pela estrutura paralelística⁶⁰), ou durante o carnaval (especialmente dramáticos). Ao plano da narrativa pertencem o refrão da música *Azulão* (prenunciando um assassinato) e a língua arrevesada do lobisomem⁶¹ (que desencadeia desejos e instintos reprimidos). Mas há também a própria apresentação de Belo Horizonte pelo estereótipo (saído da trama romanesca) de cidade das tosses,

⁵⁹ Cf. p. 14, 76 e 80, especialmente.

⁶⁰ É o caso dos quadros simultâneos. Por exemplo, no cap. 10 cabem a grande festa e a preparação para o cerco do Cel. Bim Bim. No cap. 12, este cerco é narrado paralelamente ao cerco a Johnnie Walker pelos Cintas Largas, à margem do Rio Negro. No cap. 21, Inácia e Bim Bim simultaneamente se deparam com os fantasmas das vítimas que se arrependem de ter assassinado.

⁶¹ Peter Brooks, quando analisa a gestualidade melodramática no romance, afirma que, por vezes, no terreno da linguagem articulada da literatura, o uso do gesto se torna vazio, como uma forma não operacionável, que simplesmente está no texto como dêitico para o significado que suporta. O autor exemplifica com uma passagem de *Facino Cane*, de Balzac: “Ele fez um assustador gesto de desfalecido patriotismo e desgosto pelas coisas humanas.” Em *O cheiro de Deus*, as vontades de cantar, dançar e pecar, assim como a canção na língua de Satanás e o canto arrevesado do lobisomem, são gestos vazios que denotam ações vagas e não encenáveis, mas que carregam em si significados latentes no texto, confirmando que a dêixis primitiva das *Pathosformel* (NUÑEZ, 2009) pode assumir novas configurações no romance.

da orgia, dos terreiros de candomblé e das gafeiras (cap. 26), e principalmente as recorrentes referências a cheiros, que gerenciam múltiplas associações e cadeias de eventos.

Um aspecto a ser tratado de forma especial são os desfechos trágicos de muitas personagens de *O cheiro de Deus*. Frequentemente, em favor do impacto e da catarse do público, o melodrama dispensava os finais felizes e compensadores, privilegiando os sangrentos e funestos. Com a ascensão dos ideais românticos, as peças começam a investir no histrionismo das situações e nos afetos desmedidos, tomando emprestado os desfechos aniquiladores da tragédia. Sensíveis ao apelo das desgraças, a verve melodramática dos Drummond faz da fatalidade da vida um gozo secundário: as personagens do romance procuram os desfechos fatais e arrebatadores, submetendo-se a eles conscientes de que “É a tragédia que faz a roda do mundo andar” (idem, p. 74).

As fórmulas de *páthos* relacionadas à morte são convocadas para compor imagens lacrimosas e clichêizadas: as mortes de João Manuel, padre João de Deus e, principalmente, Felipa representam a descoberta do amor simultânea ao fim irreversível, catalisado pelo mal romântico por excelência: a tuberculose. Mais arrebatadoras são as mortes de Red Label e das cinco Irmãs, o primeiro desejando imitar as cenas de fuzilamento de Goya e as últimas profetizando o seu momento derradeiro num ataque suicida durante o cerco do coronel.

Contudo, levando em consideração que Red Label morre por uma tocaia encomendada por ele mesmo, porque tamanho era seu sentimento de culpa que desejava morrer fuzilado, e que as cinco Irmãs se jogam para a morte felizes após declararem seu amor por White Horse, devemos lembrar que todas as mortes em *O cheiro de Deus* também são momentos de dolorosa alegria, à qual as personagens se entregam quase prazerosamente. Mesmo imitando as *Pathosformel* relacionadas à morte, não é por outra razão que Catula, em sua tentativa de suicídio, canta “Angelito negro”, e o coronel Bim Bim morre sorrindo com uma rosa vermelha na mão, ao som de “Azulão” que ele mesmo instituíra canto de uma morte anunciada.

É interessante ver que, das doze cenas de morte do romance⁶², sete são acompanhadas de canções populares que embalam os moribundos, e duas, a de Janjão Boca de Ouro e a de Beth, terminam com um grito de guerra e o encanto de uma história, respectivamente. É notável, pois, que a dramaticidade da morte para Roberto Drummond, apesar de lembrar de longe a queda do

⁶² Juvêncio Dias, cap. 2, p. 30; Beth, cap. 3, p. 57; Old Parr, cap. 11, p. 149; cinco Irmãs, cap. 12, p. 157 e 158; Felipa, cap. 26, p. 297; Janjão Boca de Ouro, cap. 27, p. 308; Catula (suicídio frustrado), cap. 32, p. 358; Paloma Agostini, cap. 34, p. 376 e 377; Padre João de Deus, cap. 35, p. 393; Red Label, cap. 35, p. 394 e 395; Coronel Bim Bim, cap. 36, p. 405 e 406.

herói trágico ou os afetados finais melodramáticos, possui uma qualidade peculiar, porque envolve uma espécie de mistura de sentimentos: prazer e dor, alegria e tristeza, cômico e trágico. Os desfechos do romance misturam fórmulas de *páthos* opostas, fazendo com que o desvanecer seja acompanhado de um sorriso, a dor embalada por uma canção, a morte solene arrematada pelo ridículo. É interessante ver que muitos momentos dramáticos da narrativa são pontuados por frases disparatadas, cômicas, que entram em choque com a suposta seriedade do momento. Quando Dodô, uma das cinco Irmãs, dirige as últimas palavras a White Horse antes que elas saiam para o ataque suicida, presume-se que falaria algo mais digno da situação: “White Horse, quando se lembrar de nós, toma um banho frio, pelo amor de Deus” (idem, p. 144). Da mesma maneira, esperava-se que as palavras de Red Label frente ao pelotão de fuzilamento fossem mais solenes: “Viva a liberdade de urinar livremente!” (idem, p. 395)

Vê-se, portanto, que nem a associação distante com a tragédia, tampouco o estudo realizado do melodrama parecem dar conta desses desfechos peculiares. Eles geram impressões de uma outra ordem, diferentes da compaixão e do terror trágicos, assim como da bipolaridade melodramática, que até lida com a sucessão de paixões antitéticas, porém não as imiscui no mesmo ensejo. Existe, pois, uma junção da alegria à tristeza, uma entrega consciente e feliz à desdita, acompanhados de um efeito de rebaixamento e escraço do momento solene, que conferem comicidade e ridículo aos momentos épicos. O enlace mítico e patético, quando conscientemente encenado, parece incorrer na paródia, ao passo que também parece ser vítima de um chiste, de uma tirada espirituosa que retira o peso e a grandeza das situações, rasurando o trágico e instaurando a galhofa.

Depara-se aqui, em meio à inspiração épico-popular, com a peculiaridade do romance que o qualifica singularmente. Veremos a seguir como essa estratégia paródica e chistosa, indispensável para a atualização do modelo clássico implementada por Roberto Drummond, é um procedimento que sustenta *O cheiro de Deus* inegavelmente como obra moderna.

2.2. Os chistes e os cheiros do mundo.

Para Peter Brooks, o estudo do melodrama preenche uma lacuna da história literária francesa, entre as últimas décadas classicistas e a ascensão romântica em 1820:

O período em questão é tradicionalmente apresentado como um grande vazio, um deserto que se estende entre o trabalho de Chateaubriand e Mde. de Staël, publicado por volta de 1800, e a chegada da geração romântica em fins de 1820, ou, com relação ao teatro, virtualmente entre Beaumarchais e Victor Hugo (BROOKS, 1995, p. 90, tradução nossa)⁶³.

O melodrama compreenderia esse exato período da história do teatro entre os últimos suspiros do classicismo e o nascimento dos ideais românticos, configurando-se como a fase de transição em que a modernidade dá os seus primeiros passos. Apesar de ignorado pela crítica e restrito aos circuitos marginalizados, o melodrama marca um período de intensa criatividade, especialmente no teatro, colocando em prática os primeiros experimentos estéticos que culminariam no Romantismo. Brooks assim justifica a proximidade entre o melodrama e o drama romântico, ou até mesmo a sua interpenetração, como o afirma Thomasseau (2005, p. 65), mostrando o quanto o teatro de Alexandre Dumas e Victor Hugo deve aos melodramas de alguns anos antes.

De fato, é possível ver na cenografia e composição melodramáticas germes de muitas das concepções do drama romântico. Peter Brooks cita como empréstimos do teatro romântico ao melodrama o uso dos *coups de théâtre*, do inesperado e do fortuito, o hiperbólico e o grandiloquente, a técnica do *tableau* e a plasticidade da representação (idem, p. 91). Na mesma medida, quando Victor Hugo faz do prefácio de seu *Cromwell* (BERRETINI in HUGO, 2007) um quase manifesto dos ideais românticos, defendendo a mistura dos gêneros, a liberdade criativa em relação à tradição, a entrada das categorias do grotesco e da comédia na arte etc., parece desenvolver muitos valores contidos em germe nas peças melodramáticas há anos encenadas nos teatros marginais de Paris. Vê-se, por exemplo, que a teoria acerca do grotesco e do sublime dá desenvolvimento à bipolaridade existente no teatro popular que o antecedeu. A sucessão de afetos representados no melodrama parece ser uma realização primeira do jogo entre sublime e grotesco proposto pelo escritor de *Les Misérables*.

Fazendo render teoricamente os aspectos estéticos do melodrama na sua relação com o romantismo, acabamos por encontrar no prefácio de *Cromwell* uma chave de leitura importante

⁶³ “The period under discussion is traditionally presented as a great void, a desert lying between the work of Chateaubriand e Mme. de Staël published around 1800, and the arrival of the Romantic generation in the late 1820s, or, in terms of the theatre, virtually between Beaumarchais and Victor Hugo.”

para a questão dos desfechos ambivalentes dos quais tratamos anteriormente, bem como para aspectos gerais de *O cheiro de Deus* que serão abordados adiante. A escolha do melodrama como parâmetro de análise, portanto, foi motivada não só pela pertinência estética, mas também pelo fato de nos abrir um outro campo de manifestação do popular: as representações do grotesco e do cômico nas artes.

Em seu prefácio, Victor Hugo anuncia uma nova poesia surgida nas civilizações cristãs e modernas, cujo aparecimento marca o derradeiro estágio de desenvolvimento das artes e da civilização. O poeta chega a essa conclusão fazendo uma síntese própria, cujas concepções e sistematizações acerca da poesia e da história da humanidade são demasiado pessoais e idiossincráticas, típicas de quem escreve no calor da hora e da inspiração. Todavia, a despeito do tempestuoso e romântico método de raciocínio, Hugo conseguiu, em sua reflexão crítica, assimilar e transmitir os valores de uma inteira geração de artistas que celebrou a liberdade do gênio⁶⁴ criador, a demolição das fronteiras do cânone e a aproximação do popular, do marginal e do místico, manifestações desprezadas e mesmo evitadas pelo gosto clássico consolidado desde a Renascença.

Para o poeta, o que diferencia a literatura clássica da romântica é precisamente a abertura dessa última para o aspecto grotesco, vil e desfigurado das formas, que é entretanto contingência inescapável da vida. Se o poeta romântico pretende dar mais organicidade ao seu poema, torná-lo mais real e sensível à experiência, deve forçosamente absorver a representação do feio, do anômalo, do asqueroso e seus congêneres. Entretanto, não é apenas por isso que a arte deve se voltar para o horrível: por meio do grotesco, florescem a diversidade e o contraste que enriquecem e tornam *sui generis* a arte romântica:

é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo (HUGO, 2007, p. 28).

Peter Brooks afirma que certas ambiguidades rondam o pensamento de Hugo acerca do grotesco. Por vezes, o poeta o afirma como valor estético decorrente de uma série de fatores do “feio” misturados ao sublime; em outras, diz que ele é uma contraface que regula o excesso de

⁶⁴ Talvez caiba aqui uma nota sobre a discussão que artistas e filósofos travaram, desde a 2ª metade do XVIII, durante o pré-Romantismo, e ao longo de todo o séc. XIX, sobre o gênio. Se o gênio aparece como o herdeiro dos clássicos, na reflexão cerebral dos alemães (Lessing, Kant, os filósofos idealistas e artistas do período, como Wagner), Victor Hugo expõe, com paixão, sua concepção desse tipo intuitivo e privilegiado que dominou o imaginário sensível de seu tempo (O protótipo do gênio romântico foi principalmente encarnado em compositores como Chopin, Schumann e Schubert. Wagner, teórico e político, teve sua genialidade celebrada e depois desmitificada por Nietzsche). Para ampliar a discussão, cf. MACHADO (2006).

beleza e sublimidade (BROOKS, 1995, p. 92). Contudo, compartilhando do pensamento de Brooks, passaremos por cima de tais questões para focalizar a contribuição de Hugo acerca do dinamismo entre grotesco e sublime, como duas categorias sempre dialetizadas, representando as dualidades essenciais à vida. E, indo além, veremos o grotesco na presença e especificidade estética que marcaram indelevelmente a arte pós-romântica.

Para o poeta Hugo, enquanto o sublime se relaciona à alma purificada pela moral cristã, o grotesco “representará o papel da besta humana” (HUGO, 2007, p. 35). Essa condição material e corpórea define um novo princípio na arte, que se apresenta na forma da comédia e é tematizado nos tipos do grotesco. Não que a arte antiga não houvesse explorado tais temas, identificados pelo próprio Hugo nas criaturas de Homero, porém essas tentativas tímidas e apolíneas de representação do horrível não se igualam às formas cômicas da modernidade, que se dedicam ao mundo real e contingente e criam “inesgotáveis paródias da humanidade” (idem, p. 31), a partir de criaturas disformes, assimétricas e chocantes.

2.2.1. A legitimação do riso.

As concepções de Hugo esclarecem em grande monta a natureza da épica popular de Roberto Drummond, cuja grandeza e solenidade convivem de perto com as formas mundanas do cômico e do grotesco. Tais associações não são motivo de surpresa, já que a própria forma romanesca (na visão de Bakhtin), o dionisismo e a sensibilidade naïf são expoentes dessa experiência. Entretanto, Hugo realça o fato de que a própria riqueza desse mundo de criaturas vis e deformadas acaba se tornando uma fonte épica:

[O grotesco] Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média (idem, p. 31).

A partir do rico e excêntrico universo de seres marginais do imaginário coletivo, o grotesco parece recuperar a diversidade e riqueza pagãs que caracterizaram o exuberante mundo da épica. Retiram-se para as alturas celestes os deuses e heróis com sua sublime perfeição, e ficam os anões, demônios e animais das florestas e profundezas terrestres. Roberto Drummond, quando se volta para os repertórios da cultura popular repletos de criaturas mágicas e disformes, reconstrói a grandeza épica a partir de sua multiplicidade e exuberância. Pois, afinal, como

mesmo Hugo afirmara, “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil” (idem, p. 36), tornando clara a epicidade que existe latente no imaginário folclórico explorado pelo autor mineiro.

Parte imprescindível do redimensionamento romântico das fontes criativas, a incursão no cômico reflete esse mundo de aberrações terrenas, privilegiando temas e formas rechaçados pelo belo clássico e promovendo a revitalização da arte a partir do riso. Não é por outro motivo que, cômico desse poder renovador e da potência criativa de tais formas burlescas, Hugo identifica Ariosto, Cervantes e Rabelais como três “Homeros cômicos” (idem, p. 39) saídos da efervescência imaginativa da cultura popular. Portanto, a comédia faz parte desse grandioso renascimento moderno da arte em contato com as raízes primitivas da cultura, e o *épos* moderno de R. Drummond não foge a essa regra: mesclando o cânone com a margem, o solene com o jocoso, apostando na “harmonia dos contrários” (idem, p. 46) tão preconizada por Hugo, o autor mineiro pontua seus momentos trágicos com dizeres e feitos cômicos, fazendo emergir o ridículo em meio ao sublime.

Fica, assim, esclarecida a questão pendente do subitem anterior, a saber, os frequentes desfechos cômico-patéticos em *O cheiro de Deus*. Tais momentos da narrativa costumam no mesmo ensejo fórmulas representativas díspares – a canção popular à morte trágica, o prazer à dor dilacerante, a felicidade à decrepitude física –, implementando a mistura de grotesco e sublime apregoada por Victor Hugo e vislumbrada rudimentarmente no melodrama. Por outro lado, a presença constante do cômico nesses mesmos momentos, maculando o crescendo dramático com pilhérias que desfazem a tensão e a tragicidade, mostra o recurso robertodrummondiano de explorar tanto a virulência como o revigoramento que o riso pode trazer à obra artística. Não é inocentemente que, para Inácia Micaéla, “Minas chora de alegria” (DRUMMOND, 2001, p. 125).

Torna-se, portanto, indispensável refletir sobre o aspecto cômico-grotesco em *O cheiro de Deus*, pois se percebe agora que ele é um elemento-chave para se entender o processo de modernização do épico em direção ao popular. É preciso agora atentar para a estratégia de rebaixamento que, a partir do grotesco, da paródia e da comédia, revitalizam e dinamizam os moldes clássicos, colocando-os em contato com a viva criatividade do vulgo. Não é novidade que o riso pode ser um agente desvirtuador dos valores tradicionais, patrocinando a dialetização de formas e procedimentos antes inquestionáveis; porém, em Roberto Drummond, ele será

também um fator de reverberação dos vários aspectos do épico popular, concernentes ao projeto estético-ideológico do romance que se tenta delinear neste trabalho.

Ariano Suassuna, em *Iniciação à estética* (2008), faz um panorama breve das principais teorias acerca do risível e do cômico, destacando como ponto comum a todas elas o mecanismo de contraste entre valores ou situações díspares. Tal mecanismo se baseia na concepção aristotélica do risível como decorrente de uma desarmonia estética, “de pequenas proporções e sem consequências dolorosas” (SUASSUNA, 2008, p. 145). Passando rapidamente pelos estudos mais proeminentes do cômico – Hobbes e Stendhal, Kant e Schopenhauer, Freud e Bergson –, o autor afirma que, da mesma maneira que todos eles (inclusive Bergson, que criticava a leitura aristotélica) se baseiam nessa desarmonia, nesse “contraste existente entre algo que existe e o que deveria existir” (idem, p. 145), todos eles partilham igualmente da mesma falha teórica, a saber, a não especificação de quais exatamente são os contrastes produtores do riso. Apesar de nenhum dos filósofos ter conseguido abarcar satisfatoriamente o problema do cômico, Suassuna reconhece a contribuição de cada teoria, novamente voltando, contudo, para Aristóteles, o único que de fato determinou que tipos de contraste são risíveis:

Talvez fosse o caso, então, de, seguindo as sugestões aristotélicas e as outras que foram sendo apresentadas no correr dos tempos, podermos dizer, em síntese, que o Risível é uma desarmonia de forma, de significado, de caráter, de valor ou de procedimento, na qual o inesperado, pelo disparate, pela abstração, pela desumanização ou pela idealização em sentido inverso, as pessoas, as ações e as ideias são apresentadas como se tivessem sido retiradas de uma ordem lógica, real ou pressuposta, ou encaradas como meros personagens, figuras não humanas, inferiores ao padrão comum e imunes ao sofrimento” (idem, p. 170).

A objetividade do panorama teórico proposto pelo grande comediógrafo do *Auto da Compadecida* poupa os esforços de uma exaustiva exposição das teorias do cômico⁶⁵, permitindo a livre pinçagem dos aspectos teóricos pertinentes ao aspecto cômico-grotesco de *O cheiro de Deus*. A comicidade do romance se pauta nas frases de efeito, cuja irreverência ingênua esvazia a seriedade dos acontecimentos, estabelecendo o contraste risível verificado anteriormente por ocasião dos finais tragicômicos de personagens como as cinco Irmãs e Red Label. Por outro lado, tais expressões se articulam aos feitos estapafúrdios da narrativa, que reduzem as grandes questões e os momentos dramáticos a imagens inocentes e galhofeiras, como mostra o humor de Inácia Micaéla, que em vez de dar o tiro de misericórdia condena o coronel Bim Bim a desfilar vestido de baiana, depois de vencido o cerco à fazenda (cap. 12).

⁶⁵ Mencionamos algumas fontes teóricas sobre o assunto: ALBERTI (1999), JANKO (1984), OLSON (1968), NUÑEZ (1990 e 1996), Revista de Cultura Vozes - *O Riso e o cômico* (1974).

Desses dois eixos, esquematicamente, pode-se elaborar uma estratégia dupla de análise do risível em *O cheiro de Deus*: a partir da linguagem, que extrai o riso da própria natureza e estrutura da frase de efeito; e a partir das situações, cuja configuração narrativa estabelece contrastes dos quais derivam efeitos cômico-humorísticos. Por outro lado, deve-se ter em mente que o riso suscitado por Roberto Drummond não é a gargalhada do puro escracho ou o riso ácido da ironia, e sim um so-rriso, um tipo de humor peculiar que sugere mais o apaziguamento e a convivência com os valores em jogo. Com a promessa de mais adiante esclarecer essa peculiaridade, fica, entretanto, desde já marcada a natureza diferenciada da comicidade robertodrummondiana, que só será mais bem compreendida a partir da valoração e da redefinição do que é propriamente cômico ou humorístico, termos até aqui encarados genericamente como sinônimos, mas que possuem cada qual sua particularidade.

2.2.2. Tramoias do dito, contrabandos do interdito.

Esse ponto de vista sobre o romance certamente não é isento de prévia orientação. Tal forma de introduzir as questões do cômico é uma clara indicação de que teremos como horizonte a teoria de Sigmund Freud acerca do chiste. A escolha pela teoria freudiana se deve menos pelo viés psicanalítico do que pela forma como foi estruturada a teoria do chiste, diferenciando-o do cômico e do humorístico, assim como pelas indicações valiosas acerca da etiologia dos mesmos, de grande pertinência para o estudo em questão. Em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1996), Freud analisa o mecanismo de formação dos chistes, como técnicas verbais que canalizam a evasão de conteúdos inconscientes e reprimidos, causando, conseqüentemente, a liberação de prazer. O pai da psicanálise claramente permanece no seu domínio científico, ao relacionar o mecanismo dos chistes ao jogo econômico das catexias (investimentos de energia psíquica) e das inibições internas, seja no produtor do dito chistoso ou no receptor da pilhéria, além de mapear tais processos na topografia das três instâncias do aparelho mental (ego, superego e id). Privilegiaremos os aspectos úteis à reflexão estético-filosófica do riso, em detrimento das colocações mais concernentes ao estudo especializado da metapsicologia freudiana, fazendo concessões na medida em que a análise exigir.

Freud estabelece dois pares opositivos independentes entre si para classificar os chistes: verbais e conceituais; inocentes e tendenciosos. O primeiro par deriva do longo estudo que implementa acerca das técnicas verbais do chiste, “que podem ser sumariamente classificadas em

técnicas de condensação, de deslocamento e de representações transpostas e que se combinam uma às outras” (MORAES, 1974, p. 26); assim, os chistes verbais primam pela manipulação do material linguístico, ao passo que os conceituais lidam com o contraste entre os sentidos das palavras. Já o segundo par deriva da motivação ou propósito do dito chistoso, que pode não ter um objeto específico ou ter uma motivação (agressiva ou sexual) direcionada a uma instituição ou pessoa determinadas. Por ora, basta saber que essa classificação faculta a percepção de que o chiste é um material verbal, elaborado em função de um desejo, que pode ser direcionado a um objeto definido ou não.

Diante disso, podem-se identificar como chistes os ditos espirituosos em *O cheiro de Deus*, cujo tratamento verbal e motivações psicológicas são facilmente extraídos do texto. Exemplo emblemático, apoiado no uso agramatical da forma participial, é a declaração de Catula, personagem “sujeita a relâmpagos e trovoadas, a tempestades em copo d’água” (DRUMMOND, 2001, p. 86), que cultiva “o suicídio como a flor da amanhecer” (idem, p. 322): “Eu hoje acordei com vontade de dar uma *morrida*” (idem, p. 86, grifo nosso). Por outro lado, o nivelamento do registro formal com o vulgar na mesma frase ajuda a visualizar a luxúria do incesto, sua motivação propriamente desviante, pecaminosa e sexual, na frase do patriarca Old Parr: “Seja como uma *puta* na cama, *Sobrinha Inácia Micaela*” (idem, p. 17, grifo nosso).

Por outro lado, trazendo novamente à tona a questão dos desfechos pseudodramáticos do romance, da mesma ordem parece ser a frase de Red Label que, diante do pelotão de fuzilamento, rebaixa seu libelo revolucionário ao ato de urinar (p. 395). Além dessa, várias são as mortes pontuadas por frases que contrastam com a violência ou a solenidade do momento: o baixo calão na cena de assassinato de Old Parr (p. 150), o tom piadístico e folclórico da morte em tocaia de Juvêncio Dias – “Digam ao coronel que eu volto para puxar o cobertor dele” (idem, p. 88) –, e o disparatado suicídio das cinco Irmãs. Esse último fato merece atenção especial, pelo emprego conceitual ambíguo das derradeiras palavras a White Horse. Quando as Irmãs lhe pedem que, ao se lembrar delas, tome um banho, “pelo amor de Deus” (idem, p. 144), vemos que o chiste trabalha com a duplicidade de conteúdo do vocábulo “banho”. Ele pode ser lido como uma fórmula de *páthos* do erotismo feminino das gêmeas quintuplas (os banhos demorados, o sabonete *Lifebuoy*, os cabelos penteados com os dedos), da mesma maneira que remete à solução para esfriar os ânimos libidinosos, de acordo com a cartilha popular. Confirma-se essa

ambiguidade no ato de White Horse de tomar cinco banhos por dia, seja em honra de cada irmã, seja para exorcizar a lembrança voluptuosa das quintuplas.

Por outro lado, as palavras que antecederam o ataque suicida proferidas pela primogênita Dodô fazem emergir certos traços, que apontam para algumas particularidades com relação ao estilo chistoso de R. Drummond:

Ouçã bem White Horse, você nunca soube, mas eu, a Dada, a Dêdeu, a Dazinha e a Dô, nós te amamos com um amor do tamanho do mundo, cada uma de nós te viu e te amou, ouçã bem, White Horse, ouçã bem, e nós assinamos um pacto com o sangue de nossas veias, abrindo mão de você, porque se fosse nas Arábias de Seu Jorge Mascate, você podia ter um harém e nós cinco íamos ser suas, White Horse, e íamos carregar água no balaio pra você e ver como é a cara da felicidade, que nunca vimos, mas no Brasil, White Horse, um homem não pode ter mais de uma mulher, então assinamos o pacto de sangue, se você não ia ser das cinco, não ia ser de nenhuma (idem, p. 143).

Ao lado do consagrado clichê do pacto de sangue, o ritmo descompassado da prosa, a causalidade estapafúrdia, as imagens simplórias e a repetição constante de vocábulos denunciam a presença de uma motivação pueril, de uma visão cândida das coisas, que faz associações ao mesmo tempo impensadas e singelas. Tal diagnóstico também se verifica na última e desarrazoada frase das cinco Irmãs à anã Clô, antes de partirem para a morte: “Pense em nós de vez em quando, Anã Clô” (idem, p. 157). Observa-se, pois, uma condição peculiar subjacente ao caráter das Irmãs, a produzir não só chistes como também situações cômico-humorísticas singulares, de tal modo que se pode reportar a natureza ingênua desses elementos chistosos a uma espécie de ânimo ou tendência geral do romance, que será o foco da atenção a partir de agora.

Freud, ao investigar a psicogênese dos chistes, conclui que

o que descrevemos como técnicas dos chistes [...] são antes fontes a partir das quais os chistes fornecem prazer; percebemos que não há nada de estranho em que outros procedimentos utilizem as mesmas fontes para um fim igual (FREUD, 1996, p. 126).

Por conseguinte, tais técnicas produtoras de prazer somente têm a específica intenção chistosa quando se dedicam a vencer determinadas censuras ou repressões internas, que por sua vez repudiam tais técnicas e a consequente liberação do prazer advindo de seu uso. Fora dessa alçada, as técnicas podem estar a serviço de outras elaborações além dos chistes, como o cômico e o humorístico, que possuem cada qual seu domínio próprio, como veremos adiante. De qualquer maneira, fica a pergunta sobre a natureza de tais técnicas liberadoras de prazer, e por que elas representariam algo a ser repellido pelo aparelho psíquico.

O médico vienense expõe três grupos de técnicas do chiste. O primeiro deles diz respeito à elaboração da piada baseada somente na semelhança fônica das palavras, sem levar em conta o

sentido delas. Para além desse grupo primeiro de chistes, que Freud considera no geral inferiores em relação ao seu efeito de riso, passa-se ao segundo grupo, este mais eficiente do ponto de vista cômico. Sua eficiência se deve ao trabalho verbal sobre os enunciados, à habilidade de comutar fragmentos ou palavras inteiras, brincar com rimas e sonoridades, estabelecendo relações viáveis, porém insuspeitas, com os vocábulos, além da alusão a citações e ditos populares. Por fim, concernindo em sua maioria aos chistes conceituais, o terceiro grupo elabora ideias e sentidos subjacentes aos atos narrados, em que as anedotas incorporam o *nonsense* de raciocínios falhos, generalizações improcedentes, visão literal do sentido figurado, atos absurdos etc.

Todos esses procedimentos reencenam estágios mentais primitivos, que podem ser associados a fases iniciais do desenvolvimento psíquico e intelectual do ser humano. Pelo fato de representarem uma regressão a formas de elaboração verbal irracionais, próximas ou diretamente advindas do inconsciente, pressupõem a liberação do regime de censuras imposto pela vida civilizada e racional, acarretando inevitavelmente a produção de prazer. Para Freud, essas operações discursivas e morfológicas dentro da linguagem contrariam o atual estágio mental de nossa civilização altamente instruída, que normalmente rechaça quaisquer produções da mente alheias à lógica, à causalidade e à razão crítica. Portanto, o prazer proveniente das técnicas acima citadas providencia o escape às restrições impostas pela razão, permitindo a incursão, ainda que breve e isolada, no paradisíaco mundo da livre associação e do oblíquo modo de pensar inconsciente⁶⁶. O prazer, pois, viria exatamente da concessão que o rigor intelectual dominante faz em favor do livre jogo *nonsense* com as palavras.

Tais técnicas incorrem no chiste, quando assumem a tarefa subversiva de expressar conteúdos que a conduta social civilizada e a razão crítica impedem que surjam abertamente na convivência entre os indivíduos. O maneirismo dos recursos chistosos confunde os critérios de conduta, deixando que conteúdos vedados pelas inibições internas possam sub-repticiamente emergir na fala consciente. Assim, a produção do chiste é antes de tudo um ludíbrio da razão e da repressão do indivíduo, que encontra nas técnicas verbais um modo de externar desejos íntimos, provenientes seja de motivações sexuais ou agressivas, seja do puro gozo da elaboração inconsciente. O chiste depende da capacidade da técnica verbal de disfarçar o conteúdo proibido, escondendo-o, dissimulando-o para que a razão não o veja como ameaça. Daí que, se as técnicas dos chistes remontam a estágios primitivos e prazerosos do desenvolvimento mental, o chiste se

⁶⁶ Freud associa os mecanismos dos chistes às elaborações oníricas, uma vez que ambos utilizam as mesmas técnicas de produção de sentido.

aproveita desse invólucro de gozo para veicular suas próprias mensagens subliminares, cujo entendimento dependerá da eficiência e da sofisticação no uso da técnica por parte daquele que produz o chiste, e a sagacidade daquele que o recebe.

Assim sendo, se as técnicas verbais são uma forma de se jogar com palavras e ideias livremente, fugindo dos imperativos da lógica, os chistes tentam fazê-lo contra restrições oriundas da etiqueta social, da moral e da ética. Vê-se, portanto, que os chistes são inerentes a um modelo social altamente educado e civilizado, o que os torna formas comunicativas extremamente sofisticadas e complexas, afinal tamanhas e numerosas são as interdições que devem contornar para se concretizarem. Como ressalta Moraes (1974, p. 28), “O conteúdo do pensamento envolvido no chiste pode ter alto valor estético, filosófico ou psicológico. O chiste é, do ângulo intelectual, o ponto mais alto do riso adulto”.

Tal conclusão acerca dos chistes prova a necessidade de um redimensionamento da análise de *O cheiro de Deus*. Da mesma forma que Freud estabeleceu a diferença entre os chistes e as suas técnicas, devemos afirmar que, no romance, predomina a técnica à essência do chiste propriamente dito. Prova disso é a notável infantilidade e simplicidade dos ditos pilhéricos, por ocasião da reflexão acerca do ataque suicida das cinco Irmãs; eles não se qualificariam como refinadas peças de produção intelectual, antes se pautando pela técnica da expectativa frustrada⁶⁷ e lógica simplória. Entretanto, não é só aí que se encontram razões para questionar a exatidão dos chistes como argumento teórico: a presença disseminada de técnicas verbais do terceiro grupo no romance confirma dados altamente pertinentes, na medida em que Freud, ao esmiuçar a sua etiologia, desvia nosso raciocínio para outros campos da teoria psicanalítica acerca do risível.

2.2.3. Conceitos em chistes⁶⁸.

Já foi dito que as técnicas do terceiro grupo são geralmente formadoras de chistes conceituais, a partir de inversões, raciocínios absurdos, exagerações e associações sem sentido aparente. Para o fundador da psicanálise, essas estratégias são fontes de gozo em função do

⁶⁷ Já se disse aqui que há inúmeras cenas pânicas que não resultam em nada. Por exemplo, o episódio em que neveu em Cruz dos Homens: a morte por causa do frio de dois mendigos provoca o fim do armistício, retornando a cidade à guerra, como se nada tivesse ocorrido, em vez de consolidar a paz; ou a falência de Dô e Black Label, que, tendo-lhe levado o Oldsmobile, leva-os a pedir carona ao Carro Fantasma que circula pela noite de Belo Horizonte, para voltar das noitadas no Automóvel Clube.

⁶⁸ Este subtítulo se inspira na obra de Hans Blumenberg (2003) – *Conceitos em histórias* –, na qual o filósofo alemão demonstra como há conceitos que não se deixam equacionar pela via da descrição lógica e racionalista. São, todavia, claramente apreendidos em mitos, lendas, alegorias, parábolas, enfim, histórias.

“prazer no *nonsense*” (FREUD, 1996, p. 122) que, ao longo da vida e do desenvolvimento intelectual do indivíduo, vai se desvanecendo a ponto de se tornar uma função inconsciente. O prazer advém do exercício proibido pela razão de brincar com as palavras e seus significados, montando expressões descabidas que fogem à pressão exercida pela razão crítica, cada vez maior na medida que se aproxima a idade adulta. Sintomaticamente, é na infância que o sujeito é mais suscetível a essas técnicas do *nonsense*, até que a aprendizagem e a vida social estrangulem tais impulsos. A criança retira prazer desse jogo com a linguagem, contrastando conceitos, encontrando relações insuspeitas entre as palavras, invertendo a lógica racional do pensamento com elaborações muito próximas do inconsciente.

Não é difícil ver que tais traços etiológicos da técnica dos chistes se reportam à infantilidade já mais de uma vez mencionada em *O cheiro de Deus*. A associação com a épica homérica e a arte naïf já antecipou certos traços infantis da narrativa de R. Drummond, como por exemplo as motivações inocentes e simplificadas das personagens, que denotam uma psicologia rasa e sem fraturas. Os Drummond flertam com o *nonsense* quando possuem culpas sem motivo, como Red Label, que se sentia culpado por todos os crimes da humanidade; ou provocam chuvas de dólares e organizam expedições quiméricas, como Johnnie Walker. Por outro lado, possuem fixações infantis desprovidas da autocrítica e da temperança do adulto, o que facilita seu pendor para a megalomania (como a meta autoimposta por Buchanan’s de amar mil mulheres), as compulsões (como o alcoolismo de Rose e o vício do jogo em Black Label e Dolores), a teimosia em perseguir os mesmos fracassados objetivos (como Dimple e as pensões sanatoriais), mostrando por vezes a obstinação e a perversidade de uma psicologia infantilizada.

A assertividade inocente só desconcerta aqueles que não captam o *nonsense*, os jogos de encenação e a causalidade simplória das crianças: espécie de arremedo infantil de uma cúpula de decisões, o conselho de família deve encontrar soluções para manter a atmosfera de encanto e fantasia no castelo, seguindo à risca as ordens médicas do doutor Hilton Rocha, e conter as pererecas utilizadas na guerrilha de nervos do coronel contra Inácia. A invasão à fazenda de Inácia, por sua vez, poderia ter sido evitada com um mero pedido de desculpas que apaziguasse o orgulho infantil do coronel. Este, entretanto, acabou por pagar a “prenda”: andar fantasiado de baiana por Cruz dos Homens. Todos esses acontecimentos parecem movidos por uma obstinação ingênua, uma compreensão estapafúrdia dos fatos que revela uma criatividade infantil por trás dela, como se pode ver ainda em situações graves, sempre acompanhadas de um toque infantil.

Este é o caso do suposto e obscuro ato do matricídio das cinco Irmãs, por meio das asas de borboletas verdes misturadas ao frango com quiabo, enquanto Viridiana utiliza para emagrecer as borboletas amarelas. Da mesma maneira, a anorexia de Rose viria pelos sortilégios do sábio chinês Lin Chin, através de uma solitária no bombom de cereja. Já Felipa não deixa de ter atendido o desejo infantil de evitar o divórcio dos pais, ao somatizar a tuberculose e se juntar aos muitos que entoam a canção das tosses; esta podia ser medida pelo tossômetro criado por Dimple, aparelho mágico que parece saído de um faz de conta infantil.

Portanto, as imagens simples e esquemáticas, as motivações frívolas que levam a atos exagerados e o prosaísmo excessivo de algumas circunstâncias, são resultado da visão de mundo infantil, cuja forma de pensamento lida com exageros e torneios de sentido, similares às técnicas usadas pelos chistes. Todavia, não é só no terreno da narração anedótica e do *nonsense* que a puerilidade se faz presente. A fala infantil se diverte com as imitações dos sotaques do interior, como os do Coronel Bim Bim e de Nico do Degredo, e com a reiteração constante dos vocativos nos diálogos, que remete à própria dicção repetitiva das crianças⁶⁹. Por outro lado, a experiência do infantilismo permite a produção de chistes ingênuos, categoria em que agora seguramente podemos incluir os ditos pilhéricos que inicialmente foram classificados como chistes, mas que foram descobertos como por demais inocentes para serem conceituados como tal. De fato, as frases espirituosas dos Drummond partilham das mesmas técnicas, porém carecem da sofisticação de pensamento, da dissimulação e da acidez normalmente encontrados nos chistes autênticos.

Freud detectou os chistes ingênuos por ocasião de sua análise das relações do chiste com o cômico. De acordo com ele, o ingênuo é uma produção que faz uso das mesmas técnicas chistosas, porém, naquele que profere a piada inocente, não existe nenhuma inibição a ser vencida e tampouco a noção de que de fato a proferira. Afinal,

Uma pessoa ingênua pensa estar utilizando seus meios de expressão e processos de pensamento normal e simplesmente, não tendo qualquer *arrière pensée* em mente; não deriva igualmente qualquer prazer em produzir algo ingênuo. Todas as características do ingênuo inexistem a não ser na compreensão da pessoa que o escuta (FREUD, 1996, p. 174).

⁶⁹ Para Freud, na repetição as crianças “deparam com efeitos gratificantes, que procedem da repetição do que é similar, de uma redescoberta do que é familiar, da similaridade do som etc. e que podem ser explicados como insuspeitadas economias da despesa psíquica” (FREUD: 1996, p. 125). O pesquisador reconhece que existe uma produção de prazer na verificação de estruturas repetidas, o que repercutirá, alguns anos mais tarde, na sua investigação acerca da compulsão à repetição, presente no jogo infantil do “*for-da*”, em *Além do princípio de prazer* (2006).

Portanto, o chiste ingênuo, se assim pode ser chamado, provoca o riso a partir da conduta espontânea e normal de uma pessoa, constatada pelo outro como engraçada, caso diferente do chiste autêntico, que é elaborado intencionalmente para provocar o riso e destilar desejos agressivos ou sexuais.

Podemos ver que as frases citadas anteriormente, a despeito de exibirem técnicas verbais similares, não parecem conter uma intenção chistosa. Na verdade, parecem saídas da natureza infantil de seus autores, cuja espontaneidade e inocência remetem à honestidade e à unilateralidade dos infantes. Não deixa de ser significativo que nesse ponto de sua teoria Freud novamente aluda aos estádios mentais infantis como exemplo clássico de ingenuidade, analisando casos de chiste ocorridos com crianças. Como elas, as personagens de R. Drummond retiram comicidade de sua própria inocência, que profere ditos irreverentes ou chistosos naturalmente, sem a intenção deliberada de provocar graça. Quando Gioconda deseja convencer Buchanan's “a desistir de amar mil mulheres diferentes, e viverem juntos, acreditando que beber um copo d’água um ao lado do outro era a felicidade” (DRUMMOND 2001, p. 114), não se trata exatamente de um chiste que jocosamente iguala duas instâncias de ordens opostas, mas o produto cômico de uma mente ingênua que se vale do prosaísmo diante dos valores metafísicos.

O ingênuo, portanto, pode até ocasionalmente produzir riso a partir de chistes, porém a verdadeira fonte da graça é o cômico de suas representações. Tal diagnóstico representa o primeiro passo de Freud em direção aos nichos do cômico e do humorístico, os quais tenta localizar no mapa do risível para que sua teoria dos chistes se posicione em comparação a eles.

Frequentemente, o cômico integra os chistes, uma vez que várias das técnicas verbais são fontes de comicidade. Entretanto, todo um mundo existe para além do enunciado verbal chistoso, o que obrigou Freud a investigar pormenorizadamente as situações que caracterizam o cômico. Passando pelos movimentos corporais, pela pantomima, pelas narrativas com expectativas frustradas, a paródia, a caricatura, o travestismo e outros processos, o olhar freudiano detecta em todas elas uma tendência de degradação de um ser em comparação com a superioridade de outro, independente de o sujeito estar na situação cômica voluntariamente ou não. Tal conceito remonta às observações de Ariano Suassuna, que afirmara que todas as teorias do risível baseiam suas abordagens no princípio de contraste. De fato, a teoria freudiana ratifica esse princípio:

A origem do prazer cômico aqui discutida – sua derivação da comparação de outra pessoa com nós próprios, da diferença entre nossa própria despesa psíquica e a de uma outra pessoa, estimada por empatia – é provavelmente a mais importante geneticamente (FREUD, 1996, p. 183-184).

Interessa, neste contexto, ressaltar que Freud recorre novamente à questão da infantilidade, por ocasião do comentário da obra de Bergson, cuja teoria do riso também vislumbra como uma das causas do cômico o retorno a um estágio infantil de pensamento. Ocorre, então, uma comparação entre o ego adulto e o da criança, na qual o riso cômico representa a atitude prazenteira do infante diante das situações, como se a comicidade fosse a substituição de um sentimento edênico da visão de mundo infantil. Tanto que Freud considera o cômico o retorno do “último riso da infância” (idem, p. 209), deixando patente na sua teoria certa nostalgia, ou o retorno do recalado no riso dessa natureza.

Dois casos em *O cheiro de Deus* são metáforas emblemáticas dessa perspectiva. O episódio da neve em Cruz dos Homens (cap. 9) representa um entremeio infantil, no qual todo o ensimesmamento e violência do Contestado são aliviados em favor da brincadeira com a neve. A imagem da brancura e do gelo arrefece o sangue quente e os ânimos exacerbados, decorrentes da tensão política e das rivalidades entre os dois lados da cidade, permitindo que as personagens retornem às tolas e inocentes brincadeiras de criança. Outro símbolo do retorno da infância pelo riso são as risadas contagiantes e desconcertantes de Frei Pedro, quase obscenas para os circunspectos padres de Minas Gerais, que repudiavam a alegria do padre holandês ex-cantor de tangos:

[...] a pele muito vermelha, a testa larga, os cabelos já brancos, os dentes grandes e sujos de nicotina, os olhos entre o azul e o verde, uns olhos de criança, e a disposição de cair na risada, por qualquer motivo. Quando ria, Frei Pedro ficava ainda mais vermelho e os olhos de criança ganhavam um ar travesso. Às vezes, Frei Pedro ria tanto que chorava. As lágrimas desciam dos olhos infantis, e Frei Pedro já estava nas vésperas dos 60 anos [...] (DRUMMOND, 2001, p. 331).

Vale lembrar que essa questão não passou despercebida para o próprio autor Roberto Drummond, e foi explicitada em entrevista:

André Azevedo da Fonseca: Parece que essa realidade mágica está muito ligada à percepção de mundo que todos tivemos na infância. Percebi que todo personagem seu, quando sente uma emoção muito forte, normalmente se infantiliza. Será que com esse mundo de fadas, Papai Noel e Bicho-papão, o encantamento da infância é o paraíso mágico que perdemos e buscamos a vida toda?

Drummond: *Eu gosto muito dessa sua leitura do problema da infantilização. Eu acho que o homem feliz e a mulher feliz viram crianças. Têm um comportamento de infantilismo. Isso ninguém tinha dito sobre minha obra. Já disseram tudo, tem tese de mestrado, tem coisa inclusive fora do Brasil, mas isso ninguém viu. Eu acho até que tenho um problema. Quando viajo eu estou alimentariamente infantilizado. Tenho que tomar cuidado senão desando a comer chocolate, tudo que me proíbo eu faço (risos). E quando vou ao Mineirão ver jogo — e eu tenho que escrever sobre jogos — eu acabo chupando picolé, comendo chocolate, uma série de coisas. Agora, nisso aí é uma verdade. O personagem é infantilizado e liberto. É a infantilização como libertação (DRUMMOND, 2002).*

Apesar dessa série de remissões à infantilidade no que concerne ao cômico, que esclarecem em muito a dinâmica literária de *O cheiro de Deus* e a inspiração autoral, veremos que o conceito de humor é ainda mais basilar para o romance. O humor, como sucedâneo do cômico, pode ser associado às estéticas melodramática e romântica abordadas anteriormente, no que se referem à bipolaridade e à mistura de gêneros, a partir das quais Victor Hugo preconizava a fusão do sublime com o grotesco na obra de arte. Isso porque o humor extrai prazer da mistura dos afetos ocorrida na situação risível, em que a tendência para um afeto desagradável ou doloroso é substituída em favor de uma perspectiva prazerosa:

Ora, o humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles. As condições para seu aparecimento são fornecidas se existe uma situação na qual, de acordo com nossos hábitos usuais, devíamos ser tentados a liberar um afeto penoso e então operam sobre ele motivos que o suprimem *in statu nascendi*” (FREUD, 1996, p. 212).

Podendo se aliar ao chiste ou ao cômico, o humor tem um caráter defensivo com relação a sensações de desprazer, ocorrendo sempre na presença de outros afetos opostos, imiscuindo-se a eles para tornar falível sua ação. Justifica-se a sua conexão com o melodramático e, especialmente, com as concepções hugoanas, uma vez que ele representa o riso e o grotesco que aderem às situações sublimes.

Mais de vinte anos depois de sua publicação sobre o chiste, Freud, em 1927, volta ao assunto do humor em um breve artigo intitulado “*Der Humor*”. Desenvolvendo assuntos que ficaram pendentes na obra anterior, ele ressalta que o humor representa a ação bem sucedida do princípio de prazer, que anula os sentimentos negativos que normalmente surgiriam num enlace dramático, misturando-se a eles com o propósito de obter riso. Dessa maneira,

Como os chistes e o cômico, o humor tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer (FREUD: [198-?]).

É a vitória quase épica, portanto, do princípio de prazer, espécie de rebeldia do ego que se recusa a ser achacado pelas pressões da existência, encontrando uma forma de gozar as situações desfavoráveis.

Não é por outra razão que Roberto Drummond, em muitos dos desfechos dramáticos de *O cheiro de Deus*, realiza o seu próprio *coup de théâtre*, finalizando-os com uma frase ou dito chistoso que cancela a possível conotação trágica do acontecimento. O humor serve, pois, como “rasura do trágico”⁷⁰, sentimento de superação da dor através do riso, a recusa do pessimismo em meio a situações desesperadoras.

Por outro lado, os Drummond são dotados de uma espécie de arrogância humorística, que faz pouco caso das dores da vida, ou antes, procura enfrentá-las prazerosamente. Nas criaturas de Roberto Drummond, existe uma espécie de prazer dúbio, de gosto pelo sofrimento, o que se coaduna à própria opinião de Freud, para quem o humor na grande maioria dos casos não suplanta totalmente o sentimento pernicioso, produzindo antes um afeto misto, colorido pelo *chiaroscuro* das paixões, “o humor do sorriso entre lágrimas” (FREUD, 1996, p. 216). É isso que motiva Gioconda a desconhecer o pecado e não deixar para depois o que pode fazer hoje; da mesma maneira Inácia, já cega, que ainda deseja se molhar na chuva e queimar no fogo da vida (DRUMMOND, 2001, p. 307). Existe no gosto pelo sofrimento a verve humorística que sabe encontrar prazer e graça no infortúnio, cicatrizando as feridas e possibilitando que o sujeito humorístico melodramaticamente sempre queira mais emoções.

Entretanto, no outro extremo da escala do humor, a necessidade de rechaçar o sofrimento pode atingir estágios patologicamente avançados. Um exemplo extremo das investidas do humor a serviço do princípio de prazer pode ser visto na batalha de Viridiana para manter as dores do mundo longe do castelo. O desejo de exorcizar completamente o elemento negativo, criando um mundo alienado das contradições e ambiguidades da experiência humana, pode ser visto como uma forma patológica de humorismo, incorrendo na série de manias apontadas por Freud que partilham o mesmo princípio causador:

Seu [do humor] desvio da possibilidade de sofrimento coloca-o entre a extensa série de métodos que a mente humana construiu a fim de fugir à compulsão para sofrer — uma série que começa com a neurose e culmina na loucura, incluindo a intoxicação, a auto-absorção e o êxtase (FREUD, [198-?]).

Não é difícil perceber que as personagens desmedidas de *O cheiro de Deus* reproduzem muitas dessas categorias. As neuroses incorporadas no fantasma de tia Anunciata, a fama de loucos dos Drummond, o lança-perfume das cinco Irmãs, a embriaguez e o canto arrevesado do lobisomem e

⁷⁰ O conceito de rasura do trágico foi cunhado por Eduardo Lourenço (2001), que identificou na literatura brasileira uma tendência de fuga da visão trágica e dilaceradora da existência, privilegiando visões apaziguadoras das contradições insolúveis.

as mais variadas fórmulas de *páthos* são figurações que representam a busca constante do prazer, o extremo do princípio formador do humorismo.

Chiste, cômico, humor – três faces do risível que esclarecem o tortuoso caminho da épica popular robertodrummondiana. Através do riso, as formas chistosas, cômicas e humorísticas rebaixam os valores tidos em alta conta na tradição, e instauram a galhofa e a alegria perdidas no momento em que a arte começou a se levar a sério demais. Entretanto, a teoria freudiana nos mostra que, por trás dessas formas, existem motivações inconscientes, complexos mecanismos psíquicos e poderosas energias libidinais, provando que tais agentes do riso, na aparência meros vulgarizadores e simplificadores da realidade, encerram um vasto complexo psíquico-discursivo.

Afinal, o dito pilhérico é a condensação de um labirinto lógico-existencial, de uma torção do sentido capaz de veicular as mensagens e codificações mais sofisticadas, coisa que não passou despercebida por Guimarães Rosa: “Não é o chiste rara coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-os realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 1985, p. 7). O autor pressente esse vasto mundo secreto encerrado na brevidade de um gracejo. Sabe que, quando um chiste empurra a lógica aos extremos, algo de profundo no pensamento se pronuncia:

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entrelimite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso (idem, p. 16).

A épica rebaixada de Roberto Drummond insiste precisamente nessa intuição, na medida em que o riso erode e subverte as estruturas clássicas, acabando por ressaltar a fonte mitopoética de onde se origina a arte, tanto erudita quanto popular. A sabedoria do povo distende o formalismo a partir de sua linguagem carnavalizada e irreverente, invertendo os valores, encurtando distâncias. Coloca o grotesco ao lado do sublime, o secular ao lado do sagrado, criando um atalho lógico que permite, via escracho cotidiano, vislumbrar novas possibilidades, exacerbados sentimentos, fundar formalidade e informalidade. Assim sendo, uma piada ou dito espirituoso não deixa de ser uma charada que mostra o começo e o fim de um longo percurso lógico-existencial, o imerso e intocado na comédia das palavras. A pilhéria esconde o cerne de

uma questão a ser desenvolvida, da mesma maneira que as representações oníricas para Freud escondiam o umbigo do sonho.

Esclarecidas as técnicas discursivas e os valores internos do romance, falta ainda esmiuçar o umbigo dessa grande estrutura onírica que causa sorrisos no leitor, desse mundo fantasioso e quimérico de *O cheiro de Deus*. O cerne, o “chiste” principal, já foi repetido à exaustão neste trabalho, mas nunca chamado como objeto de reflexão. Resta, portanto, saber o que é o “cheiro de Deus”, saber que mistura é essa de impregnação humoral e iluminação espiritual, de sublime e grotesco, de espiritual e mundano que intitula essa caudalosa saga familiar e olfativa.

Depois de se tornar uma lenda no Contestado e alcançar vitória no cerco do coronel Bim Bim, Inácia Micaéla estranhamente vacila com seu rifle perante um minúsculo monstro verde. O castigo por desrespeitar a lei do Contestado vem cômica e ironicamente na urina de um anfíbio. Remontando à mitologia grega, pela fúria de Hera e a piedade de Zeus, Tirésias foi abençoado com o dom do *mantis*, aquele que pode enxergar além, ver o que virá. Já o dom de Inácia vem dos auspícios nada clássicos de um batráquio, que a condena a tatear pelo mundo dos cheiros. Mas, como o célebre oráculo dos mitos gregos, Inácia percebe que sua desgraça visual é apenas a outra face do esplendor olfativo, que lhe incumbe a missão de sentir o derradeiro cheiro de todos os perfumes do mundo.

A matriarca dos Drummond passeia por cheiros ideológicos, como o da classe operária; cheiros da esperança exalados pela paixão da anã Clô; cheiros nostálgicos como o da bosta de boi na chuva; cheiros ridículos como o das pererecas; cheiros lúbricos como o do suor dos amantes; cheiros melodramáticos como o comovido cheiro da dor do mundo. Nessas imagens se encontra um processo-chave que subjaz às fórmulas de *páthos*, aos valores universais e aos mitos, todos revitalizados e adaptados pela via dos eflúvios e vapores.

Os cheiros contêm a versão olfativa da realidade. É hora de destilá-los criticamente.

2.3. Os cheiros de Deus.

Eric Havelock, em *Preface to Plato* (1963) caracteriza a natureza oral da poesia homérica:

A única técnica verbal possível e disponível para preservar e garantir a transmissão era a palavra ritmada e engenhosamente estruturada em padrões verbais e métricos, singulares o suficiente para manter seu formato. Essa é a gênese histórica, a *fons et origo*, a causa-mor daquilo que chamamos “poesia” (HAVELOCK, 1963, p. 42-43, tradução nossa)⁷¹.

Uma civilização ágrafa⁷² encontrava sua tradição e unidade na performance do aedo, que encantava os ouvintes com ritmos escalonados e belas palavras. Ao mesmo tempo, o poeta “inspirado” ou “artífice” (epítetos de Demódoco) incutia os valores que formavam a identidade cultural da comunidade⁷³. Assim sendo, nos tempos arcaicos, ser grego significava ser um bom ouvinte, capaz de acumular as imagens, valores e ensinamentos básicos para a manutenção da *pólis* a partir da escuta e da memorização.

Havelock mostra poeticamente essa importância institucional da poesia ao considerar a narração épica um “poderoso rio musical” (“*mighty river of song*”) (idem, p. 88), cujo vasto fluxo narrativo é encorpado pelos inúmeros fatos mitológicos e embalado pela estrutura sonora dos versos. Contudo, a despeito do canal de comunicação essencialmente auditivo, o *épos* tinha também relação intrínseca com a visualidade. Já analisada anteriormente, a plasticidade é um procedimento estilístico do épico que se liga fundamentalmente ao apelo visual das imagens. As palavras enunciadas pelo aedo têm um alto poder de sugestão, construindo na mente do receptor gloriosos quadros e indeléveis impressões. Tanto que Emil Staiger enxerga nas artes plásticas a culminância da *poiésis* homérica, na medida em que a estatuária grega se inspirou enormemente na fisicidade de suas descrições, influenciando ainda, séculos mais tarde, a pintura e escultura dos períodos classicistas. Staiger afirma, a partir de Heródoto, que as descrições homéricas criaram os deuses para os gregos (STAIGER, 1974, p. 86), dando-lhes a base figurativa necessária para as representações do imaginário coletivo.

⁷¹ No original: “The only possible verbal technology available to guarantee the preservation and fixity of transmission was that of the rhythmic word organised cunningly in verbal and metrical patterns which were unique enough to retain their shape. This is the historical genesis, the *fons et origo*, the moving cause of that phenomenon we still call ‘poetry’.” As aspas no fim da fala de Havelock se devem ao fato de que ele não considera a experiência homérica um fenômeno similar ao que conhecemos hoje como poesia.

⁷² O alfabeto já existia há três séculos na Grécia homérica, porém até esse ponto dificilmente a escrita exercera alguma influência na *paideia* ou na vida intelectual da sociedade grega. Isso porque o problema era menos a existência de um alfabeto do que a disseminação e fixação de seus caracteres, além da não introdução da escrita na tenra infância e sim em estágios posteriores de desenvolvimento. Cf. HAVELOCK (1963), p. 38-39.

⁷³ Demódoco, o cantor que domina o canto VIII da *Odisseia*, tem no nome o registro de sua função: etimologicamente, significa “o que educa o povo”.

Portanto, não é novidade que a epopeia clássica privilegia a visão e, principalmente, a audição como sentidos básicos de percepção. Com relação a uma investigação dos sentidos, os temas desenvolvidos na narrativa épica privilegiam experiências dessa mesma natureza sensorial. A descrição dos deuses e heróis configura estaticamente os corpos e objetos, utilizando-se de traços míticos que engendram imagens modelares e eternas. As ações são descritas longa e pacientemente, o que permite, dentro da dramaticidade do relato, extrair uma práxis que fornece modelos de conduta social e ritual⁷⁴. Já os diálogos travados valorizam na verdade a escuta de longos discursos, nos quais a *peithó* (persuasão) determina a eloquência do herói na disputa agônica das assembleias de guerreiros; assim, as palavras, apesar de aladas, são descritas tendo em vista a fruição da excelência retórica dos grandes homens do passado. Por outro lado, mesmo sem o refinamento presente nos registros visual e auditivo, vale lembrar que o paladar dos gregos certamente era excitado pela descrição dos banquetes constantes, repletos de carnes, pães, vinhos e iguarias sempre fartas.

Sob esse ponto de vista, percebe-se a fisicidade monumental de um mundo repleto de gloriosa sensorialidade. Cada imagem ou fala reverbera o caráter de pedra de fundação da épica de Homero, acrescentando peso e relevância à narração mitológica. O *épos* simula uma experiência repleta de materialidade, tornando o mundo heroico fonte de densos estímulos ao ouvinte, palpáveis e espessos como o mármore das estátuas.

Na direção contrária, a épica popular de Roberto Drummond, apesar de partilhar de inúmeros procedimentos clássicos, parece almejar efeitos diversos da narrativa homérica em termos de sensações. Domina em *O cheiro de Deus* o sentimento aerífero, que instaura uma dinâmica vaporosa e instável das imagens. Enquanto o princípio acumulativo do *épos* homérico recheia e sobrecarrega o discurso de dados e impressões, as imagens do romance são pulverizadas, múltiplas, o que dá leveza e frivolidade à seleção dos acontecimentos. É interessante ver que o mesmo procedimento épico da digressão, que se demora na grande variedade de acontecimentos, possa gerar efeitos sensitivos díspares: enquanto Homero alimenta a narrativa caudalosa e

⁷⁴ Havelock argumenta, por exemplo, que no episódio da disputa entre Aquiles e Agamêmnon por Briseida um ensinamento político está em jogo: “O seu relato [da Musa] é do conflito entre dois homens poderosos, em cujas paixões e decisões recai o destino de todo o grupo. Enquanto nossa tendência é dar atenção aos heróis como personalidades autônomas, nunca podemos esquecer de que eles não o são. Seus atos e opiniões afetam o destino da sociedade em que se inserem e, por outro lado, eles são ao mesmo tempo controlados pelas convenções presentes nessa mesma sociedade. Esse tipo de poesia é pública ou política, e assim o episódio da disputa se torna acima de tudo uma ilustração da lei pública, do que chamaríamos de aparato governamental da sociedade dos Aqueus” (HAVELOCK: 1963, p. 66, tradução nossa).

fundacional acrescentando fatos paralelos ou periféricos, R. Drummond desvanece a linearidade da narração adicionando fragmentos esparsos, recomendando a leitura solta e descompromissada.

Em *O cheiro de Deus* os sentidos oferecem experiências ambíguas, registrando sensações que encerram um conteúdo evanescente. A visão do leitor vacila diante de corpos metamórficos, oscilantes em suas formas, como os de Catula, Buchanan's e Viridiana. Da mesma maneira, a presença constante de lembranças, sonhos, delírios, visões fantasmagóricas e premonições mostram que os olhos nem sempre fornecem uma imagem clara da existência. Por outro lado, se em Homero as palavras aladas são solenemente proferidas pelos grandes heróis, no autor mineiro a audição se deixa levar pelo automatismo dos diálogos simplórios e repetitivos, e pelas canções e modinhas populares. Quanto ao regalo do paladar, a narrativa frequentemente privilegia, em detrimento das imagens de comida farta, um sentimento inefável e aéreo, presente no hálito, na embriaguez alcoólica, nas greves de fome e nas abstinências várias. Quando de fato se come, sempre existe uma motivação para além do prazer gustativo: os bombons de Rose, as mousses de Viridiana e os caroços de azeitona de Júlia Preta indicam outros desejos por trás da alimentação.

2.3.1. O romance como escrita dos odores.

Em oposição à palpabilidade visual, auditiva e gustativa de Homero, o tato e o olfato são os sentidos robertodrummondianos por excelência. Eminentemente táteis são as sensações que sugerem os transportes dionisiacos: as febres, tonturas, suores e calafrios são manifestações do desejo avassalador que porejam dos corpos saturados. Indiciam intensos processos internos e normalmente aparecem associados ao signo do fogo, do calor, da quentura. É necessário dissipar o calor, transpirar o desejo, aliviar a vontade do pecado. Nesse sentido, o calor da pele é uma consumição:

[...] o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o *apelo da fogueira*. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação (BACHELARD, 2008, p. 25, grifo do autor).

Entretanto, tais figurações do tato em *O cheiro de Deus* estão intimamente articuladas às metáforas aeriformes, o que nos leva a incorrer logo na questão do aerismo e do olfato. Isso porque elas podem ser vistas como irradiações vaporosas do corpo, que vertem as pulsões internas ou absorvem a atmosfera saturada de desejos. As febres emanam ondas caloríficas; as

tonturas são o enfumaçamento do equilíbrio; os suores exalam cheiros corporais⁷⁵, e os calafrios parecem súbitos sopros gelados. Os dados táteis reforçam o caráter etéreo do romance. Metáforas vaporosas sustentam a leveza e a atmosfera odorífera da narrativa, repleta de vapores, hálitos, fumos e eflúvios.

O romance gira em torno de uma semântica osmológica, que constrói um mundo a partir dos cheiros e fluidos da realidade. A abordagem dionisiaca e popular de R. Drummond encontrou no olfato a via sensória de recuperação da experiência, esgotada na modernidade pelo apelo visual e pela cultura da imagem. O autor oferece com a olfação exatamente aquilo que escapa ao olhar, a emanção ou impregnação que, apesar de invisível, indica profundas intuições do real. Daí que são coletados na narrativa muitos elementos que sugerem o aerismo, ou têm ligação direta com ele, ecoando a atmosfera vaporosa repleta de sensações olfativas.

Dentre esses vários elementos temos: o orvalho da manhã, cujo cheiro diferencia o dia da noite para Inácia Micaéla (DRUMMOND, 2001, p. 13); o cigarro, fumado por Many Catão (p. 103) e muitas outras mulheres como Catula e as cinco Irmãs, que confere às mulheres um hálito afrodisíaco para Johnnie Walker (p. 68); o lança-perfume, que deixa as Irmãs de porre, embriagadas de si mesmas (p. 142); as frentes frias da Argentina, ameaça atmosférica que anuncia a mudança de Catula; os hálitos diversos, que são traços marcantes das personagens: o bafo de conhaque do lobisomem e o de uísque de Roseana, o hálito de cebola das amantes de Bim Bim e o de vinho de missa dos padres (p. 130); os vários e intangíveis fantasmas, como Juvêncio Dias e Emily, que convivem na etérea e fantasmal cidade de Belo Horizonte; a água-benta, borrifada todas as noites pelo padre João de Deus; os cheiros de suor, que sinalizam descobertas sensuais, como o foi para Inácia com relação a Old Parr (p. 14-15) e Júlia Preta com relação ao coronel (p. 32), da mesma maneira que indiciam traços sinistros como em Pierre Banderax (p. 24); e muito outros.

Tais figurações aeriformes constituem um “romance-redemoinho”, em cuja evolução o olfato assume a função de produtor principal de impressões sensoriais. O centro nervoso de percepção da narrativa é o olfato de cega de Inácia Micaéla, que, do alto de seus poderes mediúnicos, auditivos e olfativos, fareja algo no ar, sente que é predestinada ao cheiro de Deus. Consciente dessa missão sagrada que cabe somente àqueles que perderam a visão, Inácia

⁷⁵ “(...) ao contrário das outras secreções corporais, o suor emana de toda a superfície do corpo. Diferentemente da saliva, das lágrimas, do leite, da urina, do muco e do pus, ele não pode ser localizado de modo rigoroso, e assim passa a ter identificação universal com a superfície total do corpo humano – ou seja, com a carne ou com a própria corporeidade” (SCHNAPP, 2003, p. 16).

implementa uma viagem osmológica pelos cheiros do mundo. Não se contenta em transcender a realidade nos cheiros sublimes, mas vai também em direção ao mundano, tentando encontrar o derradeiro aroma divino nas ervas árabes de Jorge Mascate ou mesmo nas prostitutas paraguaias e argentinas da zona boêmia de Belo Horizonte. Consoante à origem popular do romance, o itinerário odorífero e a depuração do cheiro de Deus se constroem em paralelo a expedientes de caráter chistoso, que tentam encontrar a essência cósmica do romance na impregnação orgânica da metafísica. Ao aproximar percepção osfresiológica e imagens poéticas, Roberto Drummond dá prosseguimento a uma estratégia representativa que, por meio do rebaixamento grotesco proporcionado pelo olfato, fornece uma leitura moderna e popular da tradição clássica. Cabe investigar tal recurso expressivo.

A olfação, na história dos sentidos, sempre ocupou papel pouco nobre em relação às outras funções perceptivas. Platão preconizou a capacidade visual-auditiva como base do entendimento. O mundo ocidental seguiu fielmente tais preceitos, ocasionalmente cedendo aos gozos mundanos do paladar e ao prazer estético da dança, porém seguindo convicto de que o olhar é a verdadeira fonte do conhecimento. Para Alain Corbin (1987),

Estas convicções científicas jogaram um manto de proibições sobre o uso do olfato. Farejar, dar provas de acuidade olfativa, gostar dos fortes odores animais, reconhecer o papel erótico dos odores sexuais gera suspeita. Tais condutas, aparentadas às do selvagem, atestam proximidade bestial, falta de refinamento, ignorância do código dos usos. Numa palavra, a derrota dos aprendizados que definem o estado social. O olfato figura no mais baixo nível da hierarquia dos sentidos, em companhia do tato, e Kant se aplica em sua desqualificação estética (CORBIN, 1987, p. 13).

A escrita de Roberto Drummond baseada nos cheiros do mundo, portanto, vai de encontro às concepções clássicas do belo, assim como contraria a marginalização olfativa que marcou a civilização como um todo. O dionisismo e a popularesco fogem da esfera canônica das artes e das ciências humanas, ao privilegiar os sentidos e metáforas que valorizam a corporeidade, o grotesco e a animalidade da condição humana. Consoante à diretriz dionisíaca e carnavalizada do romance, o olfato catalisa a conexão com a precariedade da vida orgânica e o caos primordial que são base de todo paradigma orgiástico.

Por outro lado, a valorização do sentido da olfação se justifica também porque os cheiros encerram saberes insuspeitos, inconscientes e imediatos, para além do dizível e do racional:

Sentido dos afetos e dos mistérios que estes encerram – Rousseau dirá sentido da imaginação e do desejo – o olfato atinge mais o psiquismo do que a audição ou a visão; ele parece mergulhar nas raízes da vida. Logo deverá surgir como o sentido privilegiado da reminiscência, o revelador da coexistência do eu e do mundo, o sentido da intimidade (idem, p. 14).

Além de proporcionar a dimensão corpórea e aerífera que fundamenta esteticamente a narrativa, vemos na fala de Corbin outros aspectos decorrentes da vivência olfativa presentes no romance. A metáfora da olfação em *O cheiro de Deus* patrocina dois eixos fundamentais da obra: o da memória e o da cosmicidade.

O primeiro deles, a memória feita de cheiros de Inácia Micaéla, beneficia-se do poder altamente sugestivo da osfresia, que torna presentes as lembranças mais íntimas por caminhos espontâneos e inesperados. Ela parece pregar uma série de chistes mnemônicos, porque ata dois extremos da realidade numa relação de sentido *sui generis*. Associa, por exemplo, o cheiro de urina ao cerco do coronel, e o cheiro de naftalina à loucura de Old Parr, estabelecendo uma ponte entre passado e presente altamente peculiar, possível somente quando as impressões odoríferas concorrem para os processos de rememoração:

[...] a inovação está mesmo no poder de exaltação da memória afetiva; na busca pelo “sinal memorativo”, segundo a expressão de Rousseau, essa confrontação brutal entre o passado e o presente imposta pelo odor reconhecido; junção imprevista que, longe de abolir a temporalidade, faz experimentar e revela ao eu a sua própria história. Enquanto a moda ascendente do perfume confere uma amplitude poética à imagem memorizada do outro, a descrição olfativa na literatura afirma-se a propósito da reminiscência (idem, p. 110).

Vale lembrar que a memória olfativa favorece o intimismo, a experiência estreita com as emoções passadas. Volta-se aqui ao tópico da memória robertodrummondiana em oposição à *mnéme* grega, na medida em que a primeira se caracteriza pela recordação, pelo reprocessamento dos acontecimentos mediado pela afetividade. O registro olfativo permite o mergulho psíquico e emocional nos fatos pretéritos, pois dispara gatilhos sensórios para as reminiscências, despertando o reservatório de impressões corporais e afetivas formado ao longo da história do indivíduo.

O cheiro como fator de recordação assume papel central na vida de Inácia, que, cega, passa a perceber o mundo nostalgicamente através das experiências passadas. Não observa mais as coisas no presente, mas enxerga através da lembrança olfativa. Incapaz de observar a corrosão dos anos, presa nas imagens de um passado estático, torna-se uma “inconfidente mineira conspirando contra o maior de todos os tiranos: o tempo” (DRUMMOND, 2001, p. 124). Sabe que diante da passagem inexorável dos anos, a lembrança é sempre mais forte que o tempo, e, assim, na sua visão de cega, o humano vence a contingência, o passado se reatualiza, e os Drummond permanecem jovens, como mitos fixados num tempo primordial.

2.3.2. Paradoxos da metáfora olfativa.

Essa tendência mitificadora da memória intimista e olfativa de Inácia revela um outro aspecto da olfação no romance. O cheiro de Deus, o derradeiro olor que é a metáfora mítica central da obra, arremata todos os cheiros do mundo, unindo cosmicamente a uma imagem olfativa todo o complexo épico, popular, melodramático e chistoso sobre o qual se constrói a narrativa. Se Jean-Baptiste Grenouille, personagem-modelo de Patrick Süskind⁷⁶, sintetizou o perfume da suprema beleza, estesia irresistível e esmagadora que submete o mundo à pura fruição do belo, Roberto Drummond também sintetiza uma fórmula, uma fórmula de *páthos* que contém o aerismo estético, épico, dramático e risonho que perpassa todo o romance. Partilhando de pontos de vista diferentes, tanto R. Drummond quanto Süskind parecem saber que

O olfato, melhor do que os outros sentidos, permite experimentar a harmonia da organização do mundo. O odor natural conduz, por sua própria fugacidade, ao sentimento de acordo universal que torna a morte incompreensível e permite a esperança de um mundo melhor (CORBIN, 1987, p. 113).

Esse sentimento de concórdia e idealismo proporcionado pelo cheiro justo é incontestável em *O cheiro de Deus*, porque o romance instaura uma visão infantil, simples e mágica da realidade, possibilitando vislumbrar um mundo utópico e paradisíaco a partir do cheiro unificador de todas as coisas. Com o cheiro de Deus, torna-se possível “uma espécie de correspondência ontológica que me faz acreditar que a vida é um simples aroma, que a vida emana do ser como um cheiro emana da substância” (BACHELARD, 1997, p. 8).

Contudo, ao lado dessas potencialidades do olfato decorrentes do estabelecimento de profundos e imediatos contatos com a matéria, deve-se ressaltar que ele é igualmente visto como o sentido da evanescência, da brevidade, incapaz de dar uma prova irrefutável e objetiva, sensação impossível de ser domada pelo raciocínio intelectual. Legitimar pela osfresia uma experiência implica assumir o risco da incerteza, da subjetividade e da infabilidade do registro aerífero. O olfato é íntimo na qualidade e certo no alcance, mas não pode ser treinado e instrumentalizado pela técnica. Seu surgimento espontâneo e incontrolável leva Alain Corbin a crer que “A fugacidade e mais ainda a descontinuidade das impressões olfativas atrapalham a memorização e a comparação das sensações. Tentar educar o olfato é buscar uma decepção” (*op. cit.*, p. 14).

Justifica-se agora que a olfação tenha sido desqualificada como parâmetro seguro no discurso científico, em razão da sua natureza incerta e inefável. Porém é igualmente certo que,

⁷⁶ SÜSKIND, Patrick. *O perfume*. História de um assassino. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Record, 1985.

no campo da imaginação poética, esse sentido rendeu as mais ricas metáforas, pois frequente de perto o terreno movediço das paixões e dos instintos.

Mas eis que, para a análise literária dos cheiros, surge algo do ceticismo científico: as inúmeras possibilidades do olfato no romance não garantem uma verossimilhança ficcional pautada na experiência sensorial livre de dificuldades, pois se trata de uma impressão fugidia e incerta. Os exemplos literários o provam. Se Grenouille implementou uma busca homicida de dois anos pela França do século XVIII, para coletar os aromas que comporiam seu excelso perfume, da mesma maneira a tarefa de Inácia foi tumultuosa, tateante, acidentada, trabalhosa (como o caminhar dos cegos), exigindo na verdade um romance inteiro para chegar ao objetivo final. Pois que o cheiro de Deus seria apenas a resultante de um longo processo depurador, que teve de superar as muitas ambiguidades e ardis desse canal perceptivo. Por entre os cheiros do mundo, do mais reles ao grandioso, do grotesco ao melodramático, as emanações incorporam valores inúmeros, cada qual negaceando um segredo e embaçando os sentidos da busca. Inácia apura o olfato de cega para depurar os ludíbrios aromáticos da mentira e os simples e legítimos cheiros da verdade, para atingir a culminância da grande iluminação osmológica, simbolizada na metáfora do cheiro de Deus.

De posse dessa constatação, a de que a busca pelo cheiro de Deus requer uma longa e trabalhosa ascese, vemos que ela não se dá em termos “convencionais”, mas de acordo com o programa narrativo a que é submetida: ascese meio desorganizada, meio galhofeira, naíf. Ao mesmo tempo, ao longo da busca do cheiro de Deus, a narrativa vai descrevendo um roteiro osmológico, que estabelece a evolução dos cheiros averiguados em meio às mais disparatadas situações (Anexo 2). Assim, o romance fornece simultaneamente as etapas de conquista da argúcia olfativa por Inácia Micaéla. Veremos que, na escalada das associações olfativas chistosas e da apuração das impregnações, o cheiro de Deus surgirá como emanação gloriosa que pontuará o fim de uma longa jornada existencial e o eterno retorno de um mundo mítico-popular.

De antemão se ressalte que, com relação aos sentidos, a jornada de Inácia é um aprendizado sensorial. Um exercício de adaptação à penumbra visual; uma apuração da audição e da pontaria do rifle para a defesa contra os jagunços do coronel. Existe, pois, um longo caminho a percorrer até que possa estar à altura de sentir o cheiro de Deus. Para que isso aconteça, será necessário que uma mulher forte e decidida, em meio ao turbilhão da vida no Contestado, se acostume a um outro ritmo existencial, uma nova forma de sentir a realidade:

Eu sempre fui com muita sede ao pote, irmão rifle. A vida tem que ser bebida devagarinho, gole a gole, hoje eu sei que a vida tem que ser degustada como um bom vinho e não é feita apenas da guerra e dos grandes amores (DRUMMOND, 2001, p. 14).

2.3.3 – O programa osmológico da narrativa.

O primeiro capítulo caracteriza-se por um processo de retrospectiva e reconhecimento de uma vida que passou “à galope”, como um cavalo bravo, em contraposição ao estado de desorientação e contemplação proporcionado pela cegueira em que a protagonista se encontra, ao ser apresentada ao leitor. O sedentarismo e o isolamento decorrentes da falta de visão, a despeito de serem um difícil obstáculo à liderança do clã e ao domínio de Inácia em Cruz dos Homens, serão a base para o mergulho meditativo que permitirá a mudança interna e a aceitação do sagrado ofício de depurar o cheiro de Deus. Assim, em meio a tocaias, cercos de jagunços, batalhas políticas e grandes amores, Inácia nunca poderia se entregar à sua suprema tarefa. Foi necessária a cegueira, para então, a partir do recolhimento e da percepção dos sons e dos cheiros, aplicar-se pacientemente na descoberta desse aroma divino, que exigirá todo um percurso existencial, como veremos a seguir.

O início *in medias res* do romance mostra uma Inácia Micaéla nostálgica da visão, que revela certa inadaptação ao seu novo estado, mesmo com o desenvolvimento avançado do olfato:

Se eu fosse viver tudo de novo, irmão rifle, com o que aprendi como cega, podendo enxergar como antes, eu ia prestar muita atenção nas pessoas.[...] Ah, rifle velho de guerra, eu não tive tempo para observar as pessoas (idem, p. 14).

Entre os capítulos 1 e 12, Inácia vai aperfeiçoando cada vez mais a osfresia, revisitando pela memória os grandes acontecimentos no Contestado e ressuscitando cheiros antigos. De uma maneira geral, durante esse intervalo existe no processo rememorativo da personagem um contraponto entre a sabedoria do presente e a imaturidade do passado, configurando uma oposição entre os fatos narrados e a posição distanciada e nostálgica da cega Inácia.

A partir do capítulo 13, no episódio em que a protagonista contrai a cegueira, a história se desloca para Belo Horizonte. Nesse ponto começa a se delinear gradualmente o realinhamento da memória passada com o presente, na medida em que ocorre o período de adaptação à cegueira e o aperfeiçoamento dos poderes sensoriais de Inácia, o que culminará no seu estágio atual. No capítulo 15, a matriarca dos Drummond ainda não podia diferenciar seus familiares pelo cheiro. Mas já no capítulo 16, a personagem já assume o desejo de sentir o cheiro de Deus, tornando-se cada vez mais consciente de sua missão e apurando ainda mais seu olfato de cega. Contudo,

apesar dos avanços perceptivos, vale a ressalva de que, mesmo podendo ouvir os lamentos dos presos políticos da América Latina, Inácia ainda se ressentia da visão perdida, desejando que pudesse ver a chuva cair (p. 197) e orando para que Padre Eustáquio Vanx Lieschout traga de volta a função de seus olhos (p. 208).

A superação da deficiência visual, entretanto, se anuncia no final do capítulo 17, quando Inácia reconhece que deve apurar o olfato para farejar a chegada do coronel Bim Bim. Ela constata que, se podia detectar o cheiro de Satanás, seria igualmente capaz de depurar o cheiro de Deus. Essa ideia culminará no crucial capítulo 18, em que o passado rememorado se sobrepõe ao momento presente ao apresentar uma Inácia Micaéla já plenamente consciente de sua nova condição existencial. Nesse capítulo, que se localiza bem no meio da narrativa de *O cheiro de Deus*, uma série de confluências define o destino osmológico da personagem central: nunca antes mencionado claramente, o cheiro de Deus é pela primeira vez encarado objetivamente com as 17 suspeitas aventadas por Inácia. Seguindo como a hipótese número um para o cheiro de Deus, o cheiro do suor dos amantes retorna depois de ter sido mencionado na primeira página da história, o que comprova o realinhamento dos eixos temporais do passado e do presente: a Inácia da lembrança se encontra finalmente com a atual, e assim o caráter rememorativo que dominava a história sofrerá um desvio. Por fim, Inácia transcende a nostalgia da visão que impedia o exercício pleno da sua busca espiritual:

Vó Inácia iniciou seu aprendizado de cega quando foi morar no castelo. Seu primeiro desafio foi aprender a conviver com a cegueira sem a ilusão de que ia acordar vendo a manhã, o sol e as pessoas que amava, como antes (idem, p. 213).

Assim, a partir do capítulo 18, a saga em busca do cheiro de Deus tem realmente seu início. Daí em diante, a *osfresia*, além de ser um polo de estetização da narrativa, passa a ser também agente da especulação filosófico-perceptiva da personagem principal, o que vai marcar no romance a reorganização da compreensão olfativa da realidade: da memória e aprendizagem pelos cheiros, passa-se à busca sagrada pelo cheiro de Deus.

O roteiro, que antes se ocupou da preparação espiritual e sensorial de Inácia Micaéla, seguirá daqui para frente um itinerário odorífero que objetiva encontrar a plenitude no grande e derradeiro aroma que se anunciou desde a primeira página do romance. É possível ver que já o capítulo 18 constitui uma nova etapa da história. Começando por uma impressão significativa em

direção a Deus, Inácia sente o cheiro das paixões não correspondidas e dos amores clandestinos, podendo identificar até mesmo o cheiro da esperança do amor na anã Clô.

É importante sublinhar que tais menções sensoriais são as primeiras incursões do olfato no terreno conceitual e abstrato, representando uma nova fronteira do registro osmológico. Antes delas, todas as referências olfativas se pautavam por uma instância corporal, natural ou física que podia ser materialmente mensurada⁷⁷; mas, a partir do importante capítulo 18, a olfação passa também a sublimar valores especulativos de esferas mais altas, que fogem à representação materialista e exigem a suspensão aérea do sublime. Valores como o amor, as ilusões perdidas, a dor do mundo, os humilhados e ofendidos são categorias cuja inefabilidade o olfato agora é capaz de captar, dando uma nova configuração a esses conteúdos a partir da complexa metáfora do cheiro.

Percebe-se então um maior alcance e diversidade das imagens osmológicas, pois a percepção treinada de Inácia Micaéla consegue agora apurar as várias dimensões aromáticas: o cheiro comezinho e reles das pererecas que invadem o castelo; os cheiros impregnados da multidão no suor dos trabalhadores; ou os cheiros mais elevados e transcendentais como o da amizade e o inquietante cheiro de coisa por acontecer. Por outro lado, vale lembrar que, abertos os canais olfativos para a apuração de novas realidades, multiplicam-se os riscos na mesma proporção da transposição dos limites: Inácia agora é também capaz de sentir nos eflúvios em suspensão o cheiro da mentira, do golpe militar e do agourento mês de maio. O olfato aguçado, portanto, deve não só saber apreciar a riqueza de cheiros do mundo, mas também identificar os perfumes enganadores e os maus fluidos da realidade.

Tal constatação acerca das ocorrências olfativas no romance sugere, pois, a diferença entre o cheiro legítimo e o perfume ludibriador. O levantamento comparativo dos usos dessas palavras evidenciou o termo “cheiro” em oposição a “perfume”⁷⁸, o primeiro caracterizando o autêntico cheiro orgânico e humano das coisas e o último pertencendo à esfera do artificial⁷⁹ e

⁷⁷ Referimo-nos aqui aos cheiros que são signos associados ao corpo, como o suor e o hálito; aos objetos, como os pneus queimados do cerco do coronel e o sabonete *Lifebuoy* das cinco Irmãs; aos fenômenos da natureza, como a chuva e a neve; ou até mesmo a processos sinestésicos como o cheiro da voz de Júlia Preta (p. 144) e o hálito açucarado dos colibris de Dimple (p. 58). Todas essas imagens, até mesmo as sinestésicas, apoiam-se numa configuração ôntica que se reporta à realidade e é passível de ser captada pelos outros sentidos.

⁷⁸ Junto à definição de perfume se incluem outras acepções que aparecem raramente, como “aroma” (p. 212) e “fragrância” (p. 246).

⁷⁹ Afinal “perfume” é a essência que se obtém *per fumen*, através do vapor e da evaporação. Na sua magia peculiar, o cheiro perfumado retorna ao sistema osmológico por vaporização.

ornamental. A utilização da palavra “perfume” evoca uma impressão de fuga da passionalidade humana e da contingência carnal, deixando entrever a sua origem na fabricação, na manipulação e no mascaramento da realidade. Portanto, o perfume parece normalmente indicar o cheiro pernicioso, a manifestação olfativa deturpada e antinatural. Ele frequentemente pode estar a serviço do embuste ou ser a causa do faro equivocado, e, na melhor das hipóteses, indicia cheiros superficiais, facilmente descartados pelo nariz treinado ou superados em nome de cheiros mais genuínos.

Quando Viridiana constrói no castelo a praça aromática, presenciamos o uso do perfume como mascaramento do cheiro de suor dos amantes (cap. 18), mostrando o artifício que tenta ludibriar os sentidos. Da mesma maneira, o perfume barato disfarça a perfídia das amantes do coronel Bim Bim (p. 129). Por outro lado, o perfume também participa das ilusões forjadas, como o borrifado por Catula nas supostas cartas do papa João XXIII (p. 211) e a pólvora que o lobisomem cria ser o perfume de sua amada (p. 111). Por vezes enigmáticos, os ares perfumados envolvem de mistério e ambiguidade certos atos, como o *L’Aimant du Coty* de Inácia (p. 34) e o inexplicável perfume das cinco Irmãs. Em ambos, o aroma feminino reforça a perplexidade diante de atos de natureza intrigante: o perfume de Inácia antecipa a declaração de amor à beira do caixão do coronel; da mesma maneira, o perfume das cinco Irmãs, na lembrança da matriarca dos Drummond, antecipa o impensado ataque suicida e ofusca o forte cheiro de urina do cerco⁸⁰ (p. 140).

O perfume, portanto, age em muitas frentes, revestindo sentimentos vazios, denunciando o artifício, enredando ambiguidades ou simplesmente mascarando o que é eminentemente humano. Em todos esses casos parece subsistir uma natureza oposta ao supremo cheiro de Deus:

Irmão rifle, o cheiro de Deus está é no que é humano. É nos homens e nas mulheres e seus sonhos. Não é no perfume das flores que eu vou encontrar o cheiro de Deus. É no cheiro das pessoas. É no cheiro da amizade e no cheiro de amor. A amizade é como o pão e o vinho. É como a água na hora da sede (idem, p. 305).

Dir-se-ia que a oposição parece se confirmar definitivamente quando se percebe que a mentira tem seus perfumes (p. 373) e que, se Deus tem cheiro:

⁸⁰ É interessante notar a oposição entre essa ocasião, que anuncia o estranho ato das cinco Irmãs e na qual se usa a palavra “perfume”, e as outras alusões ao “cheiro” de *Lifebuoy* das míticas irmãs (como, logo depois, na p. 144, por exemplo). No primeiro caso, o realce de um aspecto ambíguo e insondável parece incentivar o uso da palavra “perfume”. Já nos outros momentos, quando se menciona o aroma inerente e autêntico das filhas de Nico do Degredo, volta-se a utilizar o vocábulo “cheiro”.

o perigo de Satanás é que nunca vinha com chifre e rabo, cheirando a enxofre, vinha com seus perfumes, com olhos verdes e cabelos louros, como o homem mais bonito do mundo (idem, p. 25).

À primeira vista, portanto, estabelece-se claramente a separação qualitativa entre os cheiros e os perfumes. Estes últimos seriam artifícios desprovidos da impregnação orgânica, que simulam aparências e enganam os sentidos. Contudo, antes de arrematar conclusões, é necessário lembrar o seguinte fato: a cosmologia presente no romance dispensa as categorizações rígidas e o unilateralismo, preferindo antes o jogo dialético e o *nonsense* dos paradoxos. O dinâmico cheiro de Deus não se encastela em preciosismos osfresiológicos, mas antes abarca com sua grandeza todos os cheiros do mundo, inclusive os artificiais. Assim, pesadas as ressalvas, torna-se imprescindível que essa antítese cheiro-perfume seja relativizada e recontextualizada em respeito à singularidade do romance.

Se os perfumes são mendazes, o olfato, desde que apurado, pode se dar ao luxo de entrar no jogo da encenação, fruindo o prazer osmológico do puro artifício. Isso porque o cheiro de Deus também evolua das ilusões, sendo capaz de dialogar com as quimeras e jogar habilmente com as aparências. E, para percebê-lo, é necessário apenas ter um coração simples (idem, p. 375), pois Deus está tanto nas pequenas coisas quanto nos mais elaborados devaneios.

Assim, na medida em que avançamos no percurso, eliminam-se as fronteiras: para disfarçar o tolo cheiro das pererecas, Red Label sintetiza uma fragrância tão boa que Inácia acredita estar sentindo o cheiro de Deus (p. 246). Juntam-se os caminhos, cheiros com perfumes: uma vez provado que os perfumes também têm a sua honradez, a cosmologia olfativa segue livre para intuir aquilo que movimenta o redemoinho romanescos.

Em seguida, Inácia Micaéla percebe “um cheiro, quase um perfume [...] um cheiro associado ao amor e ao ódio, à luta que os dois, como o Bem e o mal, travavam” (idem, p. 303), o que mostra estar ela cada vez mais perto de atingir a maior gradação olfativa. A conquista desse aroma, que pode ser tanto um perfume quanto um cheiro, parece ser um dos pontos-chave para o desvendamento do romance, uma vez que a natureza agônica e maniqueísta de *O cheiro de Deus* aparece resumida exatamente na detecção desse cheiro.

Porém, a apuração continua e novos cheiros vão surgindo, cada vez mais plenos e totalizantes: no capítulo 31, o aspecto cosmopolita da história⁸¹ é resumido na profusão de cheiros internacionais da carta de Giorgy, o grande amor da anã Clô. Nesse ponto da história, se até mesmo os perfumes foram redimidos por Red Label, agora nem mesmo o cheiro das aporias seria um obstáculo para o magnânimo cheiro divino:

Hoje eu sei, Viridiana – foi falando Vó Inácia –, que a fronteira entre o bem e o mal é muito pequena e é por isso que o cheiro do Amor e o cheiro do Ódio são tão parecidos. Mas não é preciso rezar contra o Diabo, Viridiana (idem, p. 400).

Tudo parece se juntar, encaixando-se no esquema de uma poderosa metáfora. A busca está quase no fim, a grande descoberta parece iminente e basta o cheiro do invencível amor de Giorgy (p. 399) para Inácia perceber que está muito próxima da suprema sensorialidade. O cheiro de Deus se insinua. Tudo começa a fazer sentido: como num conto de fadas, subindo os 59 degraus do castelo, o coronel Bim Bim tenta retribuir o cheiro que tantos anos atrás Inácia havia lhe deixado – uma flor vermelha na mão. O cheiro é respondido à bala. E nada mais resta, a não ser o cheiro de Deus e Júlia Preta cantando “Azulão”.

O último capítulo é arrematado atabalhoadamente e amarradas são as inúmeras ramificações épicas. Há uma ânsia no leitor pelo final. Todo romance deve ter um fim. Mas o narrador reserva um desfecho evanescente, tão aéreo quanto o romance:

Inácia acariciou o rifle à tiracolo e pela primeira vez sentiu o cheiro de Deus, que tinha a ver com a loucura no coração e os perfumes da vida que levam os homens e as mulheres a morrer de amor (idem, p. 406).

Sabe-se que Inácia sentiu o cheiro de Deus. Mas sobre esse tão buscado cheiro explica-se que “tem a ver com” e não que “é”. A metáfora assim se transforma num dêitico singular, que indica ao leitor a dimensão existencial e a orientação do sentido subjacente; entretanto, ela se recusa a fornecer a delimitação exata desse sentido, como a negacear o conceito-chave para a resolução desse enigma. Portanto, após uma série de associações, como o suor dos amantes ou a classe operária, o cheiro de Deus parece evoluir da narrativa, em direção ao inefável, estabelecendo, contudo, no simbolismo, a marca indelével de uma experiência de iluminação e o princípio dirigente de todo o romance. A metáfora literária, pois, não operacionaliza uma fina

⁸¹ A multiplicidade cultural do romance aparece ficionalmente retratada nas várias línguas faladas pelas personagens, na trajetória internacional da Anã Clô, nas 28 namoradas de Johnnie Walker, no nomadismo da cigana Carmem, nos nomes de uísque, na história de Frei Pedro e em muitíssimos outros casos.

compreensão da realidade, mas em contrapartida representa e comunica de forma inigualável a acepção que conota.

Assim sendo, entende-se o fato de Roberto Drummond encerrar o romance com essa profunda e dinâmica imagem, uma vez que ela se conecta estética e intimamente com todos os temas desenvolvidos ao longo do romance: o cheiro de Deus é grandioso como a épica; é arquetípico como o mito; é sentimental como o melodrama; é simples como o naïf, e é desafiador e irreverente como o chiste. Essa expressão engendra toda a diversidade da obra, e o faz com uma imagem olfativa que resiste à pragmatização de seu sentido.

A expressão de R. Drummond é inefável como um aroma, misteriosa como um perfume, mostrando que o cheiro de Deus tem a ver com algo que não se define exatamente. Parece que o cheiro venceu a palavra. O itinerário olfativo mostrou o tortuoso caminho e deu a pista certa para se chegar ao objetivo. Mas, ao final de tudo, cabe a cada um a percepção íntima do cheiro de Deus, sensação impalpável, sempre presente nas fragrâncias da linguagem.

3. CONCLUSÃO

Este trabalho se dividiu em duas partes: a primeira, dedicada ao veio clássico, grandioso e trágico; a segunda, ao sentimental e risonho popular. Contudo, após a análise dos tópicos constituintes desses dois registros, viu-se que *O cheiro de Deus* se apresenta como uma obra gregária, que concilia espíritos, desfaz fronteiras e instaura transições. Nela, a experiência arcaica se concretiza a partir de fórmulas tradicionais de representação e modelos que impõem uma carga de sentido ancestral e comum. Uma fórmula tradicional, esteja ela a serviço da seriedade ou da galhofa popular, é resultado de um trabalho desenvolvido a partir dos mitos, um investimento em formas modelares de representação que encarnam arquétipos da cultura.

Em Roberto Drummond, a apropriação literária dessa matéria mítica gera um texto encharcado de marcas arquetípicas e formulares, no qual os mitemas aparecem manifesta e sucessivamente ao longo de toda obra. Não é difícil ver que o autor almeja um efeito específico que resulta do excesso de marcas reconhecíveis:

O excesso pode ser emocionante por si próprio, ainda que seja de certa forma banal ou até mesmo – numa arquitetura pós-moderna – sendo mais uma citação de antigos sistemas de significado do que um real investimento na atualidade do presente (BROOKS, 1995, p. IX, tradução nossa)⁸².

O excesso deve ser entendido em função da natureza popular e ingênua da literatura de Roberto Drummond, que deliberadamente tenta reproduzir aquilo que encanta e modela o imaginário do povo. Num contexto que mimetiza traços do épico, a inserção de dados popularescos e ingênuos faz surgir uma épica coloquial. Nesse sentido,

Quando todos os arquétipos irrompem sem pudor algum, alcançam-se profundidades homéricas. Dois clichês produzem riso. Cem, comovem. Porque se percebe vagamente que os clichês conversam entre si e celebram uma festa de reencontro. Do mesmo modo que o ápice da dor alcança a voluptuosidade e o ápice da perversão atinge a força mística, o ápice da banalidade deixa entrever um edifício do sublime (ECO, 1999, p. 221, tradução nossa)⁸³.

Durante todo o nosso percurso, procurou-se estabelecer exatamente os pontos em que as fórmulas tradicionais, sejam elas do cânone ou da margem, fazem a sua “festa de reencontro”. O primeiro capítulo, que lida com os grandes gêneros literários e as suas correspondentes ideias

⁸² “Excess can itself be thrilling, even when it is somewhat campy, even when – as in postmodern architecture – it is more a citation of past systems of meaning than a serious investment in present reality.”

⁸³ “Cuando todos los arquetipos irrumpen sin pudor alguno, se alcanzan profundidades homéricas. Dos clichés producen risa. Cien, conmueven. Porque se percibe vagamente que los clichés hablan entre sí y celebran una fiesta de reencuentro. Del mismo modo que el colmo del dolor alcanza la voluptuosidad y el colmo de la perversión roza la fuerza mística, el colmo de la banalidad deja entrever un edificio de lo sublime.”

estéticas, colocou uma questão central ao trabalho: em *O cheiro de Deus*, a confluência de dois gêneros paralelos, a epopeia e o romance, explica a influência da narrativa clássica nesse produto dirigido à esfera pública (e ao mercado). Ou seja, em meio às proliferantes imagens da cultura popular, subsiste no romance um sinal de reverência à linhagem literária clássica. Surge assim um híbrido épico-romanesco, que parece arrogar o direito de erigir um clássico na informalidade, ao passo que corrói as estruturas do mesmo e o faz frequentar as esferas da cultura massiva. Vale dizer que o romance de Roberto Drummond não se encaixa plenamente nas tipologias narratológicas conhecidas. Trata-se de um exemplo de mistura de gêneros, reconhecido, aliás, por Gérard Genette (1986, p. 13-26).

O segundo capítulo de certa forma tentou responder ao desafio proposto por esse produto literário híbrido. A partir de três signos da arte popular – a arte naïf, o melodrama e o cômico –, tentou-se estabelecer a dinâmica erudito-popular de sustentação da obra, que culmina nas imagens sensoriais (essencialmente olfativas) geradas a partir da metáfora do cheiro de Deus. O primeiro dado extraído da análise provou que, no primitivismo da arte naïf, nas fórmulas de *páthos* do melodrama, na genealogia do riso e na experiência do olfato, profundas ressonâncias antropológicas surgem desses elementos, também presentes nas manifestações míticas da arte e da religião. Contudo, vale lembrar que esses signos concorrem igualmente para o tratamento ficcional e para o projeto estético vislumbrados em *O cheiro de Deus*, e esse fator deve ser posto em destaque.

A arte naïf e o melodrama, na medida em que contribuem com estruturas narrativas e plásticas, estabelecem a ambientação e o *modus* representativo do romance. A proposição de um paradigma ingênuo de plasticidade e uma sensibilidade melodramática com relação aos sentimentos e valores postula uma espécie de roupagem popular, que se materializa através de clichês de natureza arcaica. O sentimentalismo, a assertividade, a ingenuidade e o esquematismo das imagens naïf e das fórmulas de *páthos* remetem facilmente a um impulso arcaizante e ao vínculo com a épica (através do esbanjamento em expressão gestual e plasticidade). A inocência dessas formas artísticas se torna o instrumento de uma dupla incursão no mundo dos gêneros, porque declaram a origem eminentemente popular, enquanto deixam transparecer a clara fidelidade e inspiração nos moldes clássicos de confecção literária.

A percepção do tom piadístico, nessa estrutura arcaico-popular, leva aos chistes, chave teórica para se entender o riso condescendente causado pela ingenuidade do romance. Os chistes

inocentes são fruto do bom humor regional, risonho e alegre, confirmando o complexo naíf-melodramático na sua dimensão discursiva. Nesse sentido, o *nonsense* e a infantilidade dos ditos cômicos, a brincadeira com as palavras e a irreverência cândida das piadas, revelam a ação do ingênuo no trabalho com a linguagem.

Vale lembrar que o chiste não se encontra apenas associado à pilhéria inocente. Ele desempenha um papel fundamental na construção ficcional de *O cheiro de Deus*. Uma vez que a sua essência se funda nas conciliações paradoxais e nas equivalências disparatadas, podemos identificar no chiste o correspondente psicolinguístico do processo básico de composição do romance, que lida constantemente com valores opostos e sentimentos contraditórios: na guerrilha, tortura-se o inimigo com pererecas ou músicas de carnaval; atira-se com o rifle de um lado segurando um terço do outro; encomenda-se a tocaia seguida de uma ave-maria. Por outro lado, como vimos anteriormente, no mundo chistoso de Roberto Drummond é possível morrer fazendo uma piada, cantando uma canção ou proferindo um palavrão; assim como se pode amar odiando, como o coronel Bim Bim, ou odiar amando, como Inácia Micaéla. Portanto, se não apenas o corpo de Catula, mas todo o romance, é um campo de batalha, vemos que a ambiguidade e a bipolaridade da história se particularizam nas construções e situações *nonsense* que permeiam toda a obra. Por trás delas, vislumbramos o chiste como procedimento retórico e emotivo que embasa a ficção robertodrummondiana, sendo uma estratégia pessoal e singular de moldagem das ambiguidades e das tensões imaginadas.

Logo, não surpreende que o chiste seja a operação linguística que gera a grande (e todavia simples) fórmula expressiva do romance – *cheiro de Deus*, a partir da qual a obra ganha autonomia criativa. Esse título chistoso incorpora a proposta épico-popular do autor, tornando-se, por um lado, o chavão exemplar de uma sensibilidade irreverente e, por outro, a fórmula que marca o exato momento em que o chiste alcança dimensões especulativas, irrompendo na esfera do sublime. É precisamente nesse duplo estatuto que se localiza o motor ficcional de *O cheiro de Deus*.

A elaboração de caráter chistoso e disparatado de um sintagma como “o cheiro de Deus” se configura antes de tudo como a geração de uma metáfora poética. A despeito do sentido empírico e corpóreo que o olfato pode conferir ao enunciado, a associação com a dimensão divina acarreta a produção de uma fórmula de *páthos* que é antes de tudo o símbolo de uma experiência de iluminação. Um tropo, que é a fonte mitopoética de uma épica popularesca e

mundana, veicula uma sacração pela via sensorial. Nessa expressão originada de um chiste, encontramos o ponto de viragem do popular: pela via do jocoso e do sentido humano menos nobre, produz-se um núcleo gerador de *épos*. Um símbolo nascido no caos dos gêneros populares se alça à condição de imagem mítica. De um (im)possível cheiro pertencente à ordem sensorial, surge o grande ideal aromático que conota a experiência do sublime e a visão epifânica de Deus.

Ocorre, assim, uma espécie de revanche do popular, que conseguiu produzir uma poderosa metáfora, capaz de se elevar às alturas idealizadas do clássico. Desse modo, a subversiva aventura popular acaba por fazer reverência ao afluyente de que se desgarrou, sem contudo se perder de sua filiação original.

Através dos cheiros do mundo, a experiência do sublime consegue se projetar do complexo formular e do rebaixamento em *O cheiro de Deus*. O olfato confirma as expectativas com relação ao romance por ser um indicativo de animalidade, de corporeidade e de compromisso com a contingência. Porém, como metáfora épica, gerencia os fenômenos subjetivos mais refinados e elevadas experiências cósmicas. Esse funcionamento duplo ocorre devido à estrutura enigmática desse simbolismo osmológico, e não seria por outra razão que, no desfecho do romance, o cheiro de Deus é associado aos perfumes, já que ambos são fabricações, artefatos sofisticados, produtos da combinação inusitada de ingredientes.

Como expressão-chave do romance, não surpreende o fato de que a fórmula olfativa assuma um caráter ambíguo: ela abarca todo um mundo de aromas. Mas vale lembrar que essa ambiguidade permanece não só em função da dicotomia mundano-sublime, popular-erudito, mas também porque força os limites da própria linguagem e se coloca como o próprio sentido da vida, no romance.

No desfecho da história, o ato de morrer de amor é celebrado como um fator inerente ao cheiro de Deus. Inácia Micaéla parece descobrir, como Nietzsche, que “amamos a vida não porque estejamos habituados à vida, mas ao amor” (NIETZSCHE: 1957, p. 32). Entretanto, vimos que ainda assim o romance termina com uma indefinição. Quando se declara que o cheiro de Deus tem a ver com os perfumes da vida, o leitor cai numa armadilha da linguagem (ou dos perfumes). Porque, exposto dessa maneira, o dito acerca do cheiro de Deus recai num não dito, instaurando o lugar de um cheiro que, uma vez definido, desvanece. Ele parece evoluir no momento mesmo em que é enunciado. Assim, a despeito de uma exaustiva listagem épica do que poderia ser o cheiro de Deus, percebe-se que ele evapora do excesso de palavras:

[Vó Inácia] Acreditou que o cheiro de Deus podia ser também o cheiro dos loucos e dos pássaros e dos humilhados e ofendidos e dos poetas e das prostitutas e dos desempregados e dos suicidas e o cheiro dos trabalhadores do mundo e dos trabalhadores do Brasil, e dos aflitos e dos desesperados e de tudo que é Deus no mundo, borboletas, andorinhas, formigas, cobras, elefantes, leões, homens, mulheres, e os aviões que passam no céu e a alegria, o amor, a amizade, a solidariedade, a fé e a esperança. Mas era suficientemente simples para dizer ao rifle a tiracolo: – Ah, rifle velho de guerra, cada um sabe como é o cheiro de Deus. Basta ter um coração simples, porque o cheiro de Deus está em todas as coisas desse mundo. Mas eu ainda procuro o cheiro de Deus e espero que a morte não me apronte uma cilada e me leve antes (DRUMMOND, 2003, p 374).

A própria ânsia de nomeação é frustrada, porque algo ainda escapa a Inácia Micaéla, motivando-a a não abandonar a busca.

Prossigamos nela. Essa natureza dúplice da linguagem, que ao mesmo tempo apresenta e malogra o sentido, é o que alimenta a própria ambiguidade do sintagma-título da obra, fundamentando o complexo sensorial e existencial do romance. O cheiro de Deus é ao mesmo tempo o produtor e o produto de uma visão de mundo. Dinâmico, ele germina por todo o romance as imagens aromáticas que caracterizam esteticamente o enredo. Por outro lado, ele é um derivado da atmosfera de emanações do romance, um embrião, um núcleo duro que nos mostra que “ainda há muitos sítios vagos onde se aspira a fragrância dos mares silenciosos” (NIETZSCHE: 1957, p. 40). É ao mesmo tempo múltiplo – porque está em todos os lugares – e uno – porque partilha de um segredo que resiste nas entrelinhas do discurso, nas malhas da linguagem. O cheiro divino, portanto, multiplica-se nos vários cheiros do mundo e da vida, imprimindo sua marca em todas as criaturas de Deus e em todos os clichês possíveis. Porém, essa fórmula tradicional resiste no seu enigma, porque ela não se deixa devassar nem operacionalizar pela linguagem.

Percebe-se agora que o título da obra de Roberto Drummond arremata cosmologicamente o romance, não porque solucione a trama, mas porque ele contém o elemento fundante da obra, o princípio mitopoético da realidade ficcional. Permanece mais como uma pergunta do que uma resposta, um chiste fértil e desafiador.

Esse chiste tem a mesma genealogia do romance como um todo. O cheiro de Deus tem a ver com dois vocábulos formulars: “cheiro” e “Deus”, que estabelecem universos perceptivos e metafóricos distintos, estranhos entre si. Um deles possui a autoridade do cânone e a plenitude cósmica; o outro se liga ao corpo e à materialidade orgânica. Postas lado a lado, colocadas em contraste uma com a outra, surge do choque entre essas palavras uma faísca, uma fumaça, a emanação de um perfume. Indefinível e inefável, sabe-se, entretanto, que ele surgiu do chiste que coloca em equivalência a realidade olfativa do cheiro e a iluminação arrebatadora de Deus. Ou

seja, esse chiste certamente *tem a ver* com a união do clássico e do popular, do sublime e da matéria, procedimento que embasou toda a concepção dessa grande épica olfativa.

Vê-se que voltamos ao lugar de onde saímos. Encontramos o mesmo paradoxo do edifício épico, que se baseou na união dos contrários, no primeiro tijolo, na unidade que confirma a superestrutura. O fragmento reflete o mundo: na parte podemos vislumbrar o todo. Tudo se conecta, tudo faz sentido. Porém o mistério da metáfora permanece. Cada um deve solucioná-lo por si. E satisfazer essa interrogação nunca seria uma tarefa penosa; é acima de tudo um prazer. Porque, onde o segredo resiste, o mito começa.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **O Riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ALLARTS Gallery. Sítio de galeria de arte de arte em Lisboa, com imagens e textos. Disponível em: <<http://allartsgallery.com>>. Acesso em: 5 dez. 2009.
- ADER, J. J.; HUGO, Abel; MALITOURNE, Armand. **Traité du mélodrame**. Par MM. A! A! A! Paris: Imprimerie de Gillé, 1817. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=ZKFIAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=trait%C3%A9+du+mélodrame&cd=3#v=onepage&q=&f=false>>. Acesso em: 10 jan. 2010.
- ARDIES, Jacques. **A arte naïf no Brasil**. Textos de Geraldo Edson de Andrade. São Paulo: Empresa das artes, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARTCANAL. Por Oscar D'Ambrosio. Apresenta textos diversos sobre arte naïf. Disponível em: <<http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio>>. Acesso em: 5 jan. 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. A. F. Bernardini *et al.* São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988. p. 397-428.
- BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea**. Um estudo sobre José Saramago. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BASTOS, Alcmene. O fantástico clã da família Drummond. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 4, 16 ago. 2001.
- _____. O romance político brasileiro e os anos de chumbo. In: _____ [et al.]. **Estudos de literatura brasileira**. Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG, 2008, p. 161-179.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: _____ [et al.]. **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74.
- BIENAL Naïfs do Brasil. Portal do SESC-SP. Apresenta imagens e vídeos sobre o evento nacional de arte naïf. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/naifs2010/home.htm#>. Acesso em: 10 dez. 2009.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

BLUMENBERG, Hans. **Conceptos en histórias**. Trad. Daniel Innerarity. Madrid: Síntesis, 2003.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Três homens corretos a menos. Disponível em: <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=1140>>. Acesso em: 7 jun. 2009.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. 3 v.

BRAZ, Erivelton Felício. **Memória pop**: Uma leitura de *O Cheiro de Deus*, de Roberto Drummond. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras, Teoria Literária e Crítica da Cultura) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2009.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. New Haven, London: Yale University Press, 1995.

CORBIN, Alain. **Saberes e odores**. O olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX. Trad. Ligia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COSTA LIMA, Luiz. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício. **O livro do seminário**. São Paulo: L R Editores, 1983. p. 171-218.

COSTA, Robson Xavier da. Pintura naïf: diálogos entre imagem e oralidade. **Saeculum**. Revista de História, João Pessoa, n. 19, p. 103-125, jul./dez. 2008.

_____. Trajetórias do olhar: Imagens e História na arte naïf paraibana. In: ANPAP. Anais do 17º encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/2008/artigos/066.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2009.

DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2003.

DROZ, Geneviève. **Os mitos platônicos**. Trad. Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1997.

DRUMMOND, Roberto. **A morte de D. J. em Paris**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002a.

_____. **Dia de são nunca à tarde**. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

_____. Eu quero a ambiguidade. Entrevista concedida a André Azevedo da Fonseca em 03/05/2002. Disponível em: <<http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/drummond1.html>>. Acesso em: 7 jun. 2009.

_____. **Hilda Furacão**. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. **Hitler manda lembranças**. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. **Inês é morta**. São Paulo: Geração Editorial, 1993.

_____. **O cheiro de Deus**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **Ontem à noite era sexta-feira**. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. **Sangue de Coca-cola**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ECO, Umberto. **La estrategia de la ilusión**. Trad. Edgardo Oviedo. Barcelona: Lúmen, 1999.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ENCONTROS e reencontros na arte naïf Brasil-Haiti. Sítio do Ministério das Relações Exteriores. Apresenta informações e imagens da exposição itinerante de arte naïf. Disponível em: <<http://www.exposicoes.mre.gov.br/artenaif/index.html>>. Acesso em 5 dez. 2009.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. **Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Trad. Luiz Alberto Hanns (coord.). Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 2, p. 123-182.

_____. Os chistes e a sua relação com o inconsciente. In: _____. **Obras psicológicas completas de Freud: edição standard brasileira**. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 8.

_____. O Humor. In: _____. **Edição eletrônica brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Trad. Eduardo Salomão (coord.). Rio de Janeiro: Z-movie Studio, [198-?]. 1 CD ROM

FRUTIGER, P. **Les Mythes de Platon**. Paris: Alcan, 1930.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUSILLO, Massimo. Epic, novel. In: MORETTI, Franco. **The novel**. New Jersey: Princeton University Press, 2006. v. 2, p. 32-63.

GENETTE, Gérard. **Théorie des genres**. Paris: Seuil, 1986.

GINA. Gallery of International Naïve Art. Página da galeria localizada em Tel-Aviv com textos e imagens. Disponível em: <<http://www.ginagallery.com/asp/main.asp>>

GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego da filosofia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. **Narciso no espelho: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção**. 1994. 394 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

_____. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. **Ipotesi**. Juiz de Fora, vol. 5, n. 1, p. 119-131, jan./jun. 2001.

HAVELOCK, Eric. **Preface to Plato**. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1963.

HAUSER, Arnold. **Teorias da arte**. Trad. F.E.G. Quintanilha. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos deuses. Estudo e trad. de J. A. A. Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2007.

HUGO, Victor. **Do sublime e do grotesco**. Tradução do prefácio de Cromwell. Trad e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**. O gênero e sua permanência. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

JANKO, Richard. **Aristotle on comedy**. Towards a reconstruction of Poetics II. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1984.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- LOURENÇO, Eduardo. Da literatura brasileira como rasura do trágico. In: _____. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p. 197-206.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dioniso**. Trad. Rogério de Almeida. 2º ed. São Paulo: Zouk, 2005.
- MIDAN. Musée International d'Art Naïf. Página do museu localizado em Vicq, França. Apresenta imagens e textos. Disponível em: <<http://www.midan.org>>
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MOLES, Abraham. **O kitsch**. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MOURA, Tarcísio. Mito, matriz da arte e da religião. In: MORAIS, Regis de. **As razões do mito**. Campinas, SP: Papirus, 1988. p. 45-57.
- MORAES, Oswaldo Domingues. Freud: dos chistes ao cômico. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, nº1 (68), p. 25-30, jan./fev. 1974.
- MUSÉE International d'art naïf de Magog. Página do museu localizado em Quebec. Disponível em: <<http://www.musedartnaif.com/index.html>>
- NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2004.
- _____. **Assim falou Zarathustra (Livro para toda a gente e para ninguém)**. Trad. José Mendes de Souza. São Paulo: Brasil Ed. S.A., 1957.
- NUÑEZ, Carlinda F. Pate. A comédia greco-latina – de Aristófanes e Menandro a Plauto e Terêncio. In: SCHÜLER, D. e GOETTEMES, M. **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre: UFRGS, 1990. p.109-118.
- _____. De onde menos se espera, daí é que vem: o silêncio como fórmula de *páthos* das “musas pensantes”. **Revista Mackenzie de Educação, Arte e História da Cultura**. Artigo ainda não publicado.
- _____. Poéticas clássicas – da Antiguidade ao Renascimento. **Revista Tempo Brasileiro**. Poéticas e manifestos que abalaram o mundo, nº. 127, p. 13- 65, out./dez. 1996.
- OLSON, Elder. **The Theory of Comedy**. Bloomington, London: Indiana University Press, 1968.
- OROZ, Silvia. **Melodrama**. O cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- OTTO, Walter F. **Teofania**. O espírito da religião dos gregos antigos. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PONTES, Paula Rodrigues. O Cheiro de Deus, de Roberto Drummond: novas visões sobre a literatura. Disponível em: <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/ibwb8Q/Pontes%20Paula%20Rodrigues.pdf>. Acesso em 10 mai. 2009.
- RAMALHO, Christina; SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **História da epopeia brasileira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. v. 1.
- REVISTA DE CULTURA VOZES. O Riso e o cômico. Petrópolis: No. 1, Ano 68, 1974.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- ROSA, João Guimarães. **Tutameia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SILVA, Maria Lucilene da. **Entre(mentes), enlaces culturais em O cheiro de Deus, de Roberto Drummond**. 2007. 194 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística: Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Alagoas, 2007.
- SCHNAPP, Jeffrey. Suor. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2003. p. 15-28.
- SCHÜLLER, Donaldo. **Narciso errante**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SÜSKIND, Patrick. **O perfume**. História de um assassino. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.
- TADIÉ, Jean-Yves. **A Crítica literária no século XX**. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992. Pp.113-137.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Trad. de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005
- VERNANT, Jean Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Trad. Myriam Campello. 3º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- WARBURG, Aby. **The Renewal of Pagan Antiquity** [1905]. Trad. D. Britt. Los Angeles: K.W. Forster Ed., 1999.

ANEXO 1
CELEBRIDADES DA VIDA CULTURAL E FICTÍCIAS REFERIDAS EM
O CHEIRO DE DEUS

Legenda: * aparece mais de uma vez
** personagem ficcional

Dedicatória	Catula** (introduz-se o jogo da ficção com a realidade)
Cap. 1	Cardeal Leme, Tedda Bara* (1890-1955, primeira “Vamp” do cinema: marcou época pelo tipo fatal – arrastava os homens à paixão, para depois desprezá-los), Sigmund Freud*.
Cap.2	Brigadeiro Eduardo Gomes*, Heleno de Freitas, Rita Hayworth, Rodolfo Valentino, César Romero (ator).
Cap.3	Luiz Carlos Prestes, Getúlio Vargas*, Adolf Hitler*.
Cap.4	São Francisco*, Chico Xavier*, Machado de Assis*, Dostoiévski*, Zé Arigó (Dr. Fritz), Antônio de Oliveira Salazar.
Cap.5	Jesus Cristo*, São José Menino*, Francisco de Goya*.
Cap.6	Evita Perón, Milton Campos, Bela Zzékely (psicólogo húngaro emigrado na Argentina considerado um dos introdutores da psicanálise na América Latina), Karen Horney (1885-1952, psicanalista alemã).
Cap.7	Dr. Alberto Cavalcanti (diretor, roteirista e produtor cinematográfico), Thomas Mann*, Jorge Amado*, Negro Balduino**, Dora**, Rosa Palmeirão**, Many Catão (1ª mulher a fumar em Belo Horizonte)
Cap.8	Nelson Gonçalves, Santa de Cássia*, Seu Sô Sô** (caçador de lobisomens), Silvio Leite** (impossível identidade).
Cap.9	Benedito Valadares*, Eugênio Klein Dutra (advogado mineiro), Odilon Pereira (“Odilon Deputado”).
Cap.10	Carlitos** (personagem de Charles Chaplin), Antônio Conselheiro, Lampião, Maria Bonita, Anita Garibaldi, Joana D’Arc, Napoleão, Ernest Hemingway*, Carmem Miranda.
Cap.11	Adão, Eva, Tedda Bara, Saci** (personagem homônima à do folclore).
Cap.12	Francisco Franco*, Dolores Ibarruri* (La Passionaria, líder comunista espanhola, nos anos 1920-30), Getúlio Vargas.
Cap.13	Bispo Dom Cabral, Carlos Drummond de Andrade, Charles Dickens, Hitler, Gandhi, Winston Churchill, Elizabeth II*, dr. Hilton Rocha*, Floriano Peixoto.
Cap.14	Figuras de contos de fada: Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve, Ali Babá etc. Bandido Sete Dedos. Os setes anões cozinheiros, Josef Stálin*.
Cap.15	Stálin, Hilton Rocha, Chico Xavier, Machado de Assis, Dostoiévski, Benedito Valadares, Bias Fortes*, Juscelino Kubitschek*.
Cap.16	Elizabeth II, José Ortega y Gasset, São Francisco, Charles Atlas, “Seu” Domingos (famoso sorveteiro).
Cap.17	Orlando Silva, Padre Eustáquio Vanx Lieschout, papa João XXIII, Santa Luzia, Freud.
Cap.18	Denise Magalhães (empresária mineira especializada em aromas), Hitler, Abraão** e Moisés** (nomes verdadeiros dos gêmeos Hans e Franz, que remetem aos profetas hebreus).
Cap.19	Stálin, bandido Zé Muniz, Juscelino e Júlia Kubitschek, Maurice Ravel, Noel Rosa, Henry Ford, John Davison Rockefeller, Francesco Antonio Maria Matarazzo (Conde Matarazzo), Getúlio Vargas, Benedito Valadares, Eduardo Gomes, Cristiano Machado, Francisco Alves, Juscelino Kubitschek, Carlos Lacerda, Padre Antônio Vieira (“O estalo de Vieira”).
Cap.20	Juscelino Kubitschek, Oliveira Duarte (locutor), Hilda Furacão**, Maria Tomba Homem**, Cintura Fina** (personagens de <i>Hilda Furacão</i>).
Cap.21	Francisco Franco, São Jorge, (José ?) Feldman (tisiologista), Hitler.
Cap.22	Francisco Franco (ditador espanhol), Ernest Hemingway, André Maulraux,

	George Orwell, Maiakovski, Dolores Ibarruri, Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti (anarquistas italianos condenados à cadeira elétrica), Arthur Miller, Alberto da Veiga Guignard*, Pirotécnico Zacarias** (personagem de Murilo Rubião), Amanuense Belmiro** (personagem de Cyro dos Anjos), Totonho Pacheco** (personagem de João Alphonsus), Stálin, Nikita Krushev.
Cap.23	São José Menino, Dr. Albert Schweitzer*, Elizabeth II, Santa Rita de Cássia, Aramel** e Roberto ** (<i>Hilda Furacão</i>), Carlitos, William Shakespeare, Charles Dickens, Lorde Byron.
Cap.24	Santo Agostinho, Santa Mônica, Padre Alonso (diretor do Colégio Santo Agostinho), Hemingway, William Faulkner; Diógenes Arruda, João Amazonas, Carlos Marighella e Maurício Grabois (estes quatro dirigentes do comitê central do PCB), Karl Marx, Friedrich Engels, Vladimir Lênin, Stálin, Graciliano Ramos.
Cap.25	Severino Araújo (maestro da Orquestra Tabajara).
Cap.26	Catálogo de correligionários do PSD de Cruz dos Homens, Madame Janete* e Hilda Furacão, Fritz Teixeira de Salles (historiador), Edmur Fonseca e Otávio Dias Leite (estes três poetas mineiros), Fabrício Soares (deputado), Edgar da Matta Machado (deputado), Benito Barreto (escritor), José Adjuto Botelho (advogado), Helvécio de Oliveira Lima (jornalista), Juscelino Kubitschek, Benedito Valadares, Bias Fortes, Pablo Neruda, Karl Marx, Jesus Cristo, Dr. Albert Schweitzer.
Cap.27	Juscelino Kubitschek, Loló Ventura** (personagem de <i>Hilda Furacão</i>), Guignard (pintor), Vicente de Abreu e Gavino Mudado (alunos de Guignard na escolhinha do Parque Municipal de Belo Horizonte), Carlos Lacerda, Janot Pacheco (engenheiro), Emilinha Borba, Robin Hood (“Homem do Besouro Amestrado”).
Cap.28	Pedro Aleixo, Amintas de Barros e Pimenta da Veiga (advogados mineiros), Hemingway, John Steinbeck, James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann, John dos Passos, Faulkner, Machado de Assis, Capitu e Bentinho**, Ava Gardner, Roberto Faissal (galã da Rádio Nacional), Clark Gable.
Cap.29	Jiro Takahashi* (sushiman), Rosinha Cadar* (esposa do cônsul da Síria), Waldir Azevedo (instrumentista), São Francisco, Frei José Mojica (franciscano cantor, ator e compositor musical), Greta Garbo, Jorge Amado.
Cap.30	Thomas Mann, Hans Castorp** (<i>Montanha mágica</i> , Mann), Fernando Pessoa.
Cap.31	Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Albert Schweitzer, Hitler, Giovanni Ricciardi (músico).
Cap.32	Família Cadar, Cary Grant, Loretta Young, Eduardo Marciano** (<i>Encontro marcado</i> , Fernando Sabino), Juscelino e Júlia Kubitschek, Benedito Valadares.
Cap.33	Albert Schweitzer, Maria Lúcia Godoy, Isaac Karabitchewsky, Djalma Pimenta (maestro).
Cap.34	Paloma Agostini** (bailarina), Klaus e Angel Vianna (coreógrafos), Jiro Takahashi, Maria Tomba Homem, Cintura Fina, Jesus Miranda (poeta), Guignard, Bias Fortes, Goya, Robert Capra.
Cap.35	Gata Borradeira**, Dolores Ibarruri, Guignard, Goya, Robert Capra, Maiakovski, La Pasionaria.
Cap.36	Hitler, Josip Broz Tito, Albert Schweitzer.

ANEXO 2

ROTEIRO DE OCORRÊNCIAS OLFATIVAS EM *O CHEIRO DE DEUS*

Legenda X→Y Personagem em que ocorre a impressão olfativa → ocorrência olfativa
(*) Ocorrências da palavra “perfume” e congêneres.

Epígrafe	Citação bíblica
Cap. 1	<ul style="list-style-type: none"> - Inácia → orvalho - Inácia → cheiro de Deus = suor dos amantes - Inácia → felicidade - Inácia → cheiro do amor = cheiro do ódio - Inácia → cheiro do suor de Old Parr - Cheiro de suor de Pierre Banderiaux - Satanás, seus disfarces e perfumes (*) - Anã Cló → o cheiro de cada cidade do mundo
Cap. 2	<ul style="list-style-type: none"> - Júlia Preta → cheiro de suor do coronel - Coronel Bim Bim → perfume L’Aimant du Coty (*) de Inácia Micaéla - “Si a perpétua cherasse...” (música do bloco “Já vai tarde”) - White Horse → o perfume das negras (*) - Prima Dodora → cheiro de White Horse = cheiro da alegria - Coronel Bim Bim → cheiro do cravo dado por Inácia
Cap. 3	<ul style="list-style-type: none"> - Inácia → “o perfume daqueles anos no Contestado...” (*) - Inácia → cheiro de naftalina da camisa-de-força de Old Parr - Cheiro de novo do Oldsmobile
Cap. 4	<ul style="list-style-type: none"> - Inácia → hálito de açúcar dos colibris de Dimple - Inácia → cheiro de lobo de Johnnie Walker - Lobisomem → perfume de pólvora de Catula (antecipação do capítulo 8) (*) - Johnnie Walker → hálito das mulheres que fumam
Cap. 5	Sem ocorrências
Cap. 6	Sem ocorrências
Cap. 7	<ul style="list-style-type: none"> - Catula → cheiro de Bartô - Catula → cheiro de pólvora e pneu queimado no cerco à fazenda
Cap. 8	- Lobisomem → perfume de pólvora de Catula (*)
Cap. 9	- Inácia → cheiro da neve = cheiro de Deus
Cap. 10	<ul style="list-style-type: none"> - Mistura de suor e perfume barato das mães dos filhos do coronel (*) - Hálito de vinho de missa de Padre Zé Lopinho - Hálito de cebola das mães dos filhos do coronel - Inácia → na memória, o cheiro de urina da festa é superado pelo perfume das cinco Irmãs (*)
Cap. 11	<ul style="list-style-type: none"> - Cinco Irmãs → cheirando lança-perfume antes do ataque suicida - Inácia → cheiros do cerco: urina, suor dos cavalos e dos jagunços, pólvora, pneus queimados, sabonete <i>lifebuoy</i>, a voz de Júlia Preta, mas não se lembrava do cheiro do coronel
Cap. 12	Sem ocorrências
Cap. 13	Sem ocorrências
Cap. 14	- Inácia → cheiro de lenha e fumaça.
Cap. 15	<ul style="list-style-type: none"> - Inácia → sentir o cheiro de Deus para curar a depressão (Dr. Hilton Rocha) - Inácia → não tinha ainda o olfato tão apurado para conhecer o cheiro de cada

	<p>membro da família.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Inácia → o bafo de uísque de Roseana - Inácia → lavanda de Benedito Valadares (*)
Cap. 16	<ul style="list-style-type: none"> - Inácia → conjecturas sobre o cheiro de Deus - Inácia → cheiro de chuva - Inácia treina o olfato para responder ao ataque do coronel
Cap. 17	<ul style="list-style-type: none"> - Inácia → saudade dos cheiros do Contestado - Inácia → devido à falsa carta do papa João XXIII, crê ser uma predestinada a sentir o cheiro de Deus. - Inácia → perfume das cartas do papa borrifado por Catula (*) - Inácia → se deve se preparar para sentir o cheiro de Satanás, pode também apurar o olfato para sentir o cheiro de Deus
Cap. 18	<ul style="list-style-type: none"> - Inácia → 17 suspeitas do cheiro de Deus; o suor dos amantes segue em primeiro lugar - Viridiana → cheiro do suor de João Manuel - Praça aromática para disfarçar o cheiro do suor dos amantes, que continua em primeiro lugar (*) - Inácia → cheiros das paixões não correspondidas e das paixões clandestinas - Inácia → aprendizado dos cheiros, os cheiros do castelo, os perfumes colocados em cada sala (*) - Inácia → começa a ser capaz de sentir o cheiro de lobo de Johnnie Walker e o cheiro de amor vindo de Catula - Inácia → durante um sonho, sente os perfumes (*) do Rio de Janeiro - Inácia → exercita o olfato com o pistoleiro Vagalume - Inácia → cheiro da esperança do amor na anã Clô - Inácia → cheiro de Deus = cheiro de Sara, dos humilhados e ofendidos, das ervas árabes de Jorge Mascate
Cap. 19	<ul style="list-style-type: none"> - Odete considera olfato apurado de Inácia como parte de seus poderes paranormais - Inácia → o cheiro de Deus não é do suor dos amantes e sim do suor da classe operária - Inácia → cheiro de golpe militar - Inácia → cheiro da dor do mundo: pobreza, fome, humilhados e ofendidos, e o vago perfume das ilusões perdidas (*)
Cap. 20	<ul style="list-style-type: none"> - Inácia → cheiro na frente dos <i>rendez-vous</i>. Cheiro de Deus = cheiro das paraguaias e argentinas
Cap. 21	<ul style="list-style-type: none"> - Coronel Bim Bim → cheiro de perfume barato do bordel de Lindinalva (*) - Inácia → 37 suspeitas para o cheiro de Deus, que vai do perfume das flores ao suor dos trabalhadores - Inácia → os Drummond devem evitar que sintam os cheiros das pererecas que invadem o castelo - Inácia → sente o perfume fabricado por Red Label e acredita que é o cheiro de Deus (*)
Cap. 22	Sem ocorrências
Cap. 23	<ul style="list-style-type: none"> - Inácia → “uma saudade feita de cheiros”: cheiro da terra do Contestado, das pessoas queridas, da imagem de São José Menino - Inácia → não consegue sentir qual é o cheiro do Coronel - Inácia → cheiro da alegria e da tristeza em Catula - Inácia → os cheiros de Londres em Emily
Cap. 24	<ul style="list-style-type: none"> - Inácia → o perfume francês das madames (*) - Inácia → bafo de uísque e cheiro de madrastra em Roseana

Cap. 25	- Inácia → cheiro da amizade quando lembra de Janjão Boca de Ouro
Cap. 26	- Inácia → o cheiro de coisa por acontecer - Inácia → o cheiro da realidade
Cap. 27	- Inácia → o cheiro de bosta de boi na chuva - Inácia → não sente o cheiro de chuva, mas sente o de golpe de militar e o da amizade - Inácia → cheiro de Deus = cheiro da amizade - Falta de água em Belo Horizonte; falta de banhos e venda de perfumes - Inácia → o cheiro, quase um perfume, associado à luta entre amor e ódio, bem e mal. Sente que não vai demorar a sentir o cheiro de Deus - Inácia → o cheiro de está no que é humano (*) - Inácia → cheiro de chuva; o perfume de bosta de boi na chuva (*)
Cap. 28	- Inácia → cheiro das rosas
Cap. 29	- Coronel Bim Bim → hábito de conhaque do lobisomem - Inácia → cheiro de cachimbo de Frei Pedro - Inácia → cheiro do amor em Catula
Cap. 30	- Inácia → cheiro das rosas de Karl L. para Catula
Cap. 31	- Inácia → cheiro da infância e da adolescência no Rio de Janeiro - Inácia → cheiros do mundo na carta de Giorgy. Cheiro da carta = cheiro de Deus - Inácia → cheiro do mês de maio
Cap. 32	- Inácia → em meio ao cheiro dos humilhados e ofendidos, o cheiro de bem e do mal - Inácia → o cheiro de Deus tem a ver com o bem e o amor - Inácia → cheiro da inquietação de Dimple - Inácia → cheiro das visitas de pêsames pela morte de Johnnie Walker
Cap. 33	- Inácia → descobre o cheiro da mentira (*), que tem os seus perfumes - Inácia → listagem dos possíveis cheiros de Deus
Cap. 34	Sem ocorrências
Cap. 35	- Inácia → exercícios de pontaria e olfato. Boneco de gesso com o mesmo cheiro do coronel - Inácia → do laboratório de Red Label, um perfume que parecia o cheiro de Deus, por reunir uma série de outros odores: o suor de Catula, as paraguaias e argentinas, a classe operária, os trabalhadores do Brasil, os loucos, os humilhados etc - Inácia → cheiro de lobo de Johnnie Walker - Cheiro de velas acesas no quarto do Padre João de Deus
Cap. 36	Inácia → o perfume de Red Label: “das quimeras e fantasias, sem as quais os homens perdem o Trem da história” (*) - Inácia → cheiro de Deus = cheiro do suor da classe operária - Inácia → cheiro do amor de Giorgy. Prestes a sentir o cheiro de Deus - Inácia → sente no ar a proximidade do coronel. Recebe o aviso de que vai sentir o cheiro de Deus - Inácia → cheiro do amor = cheiro do ódio - Inácia → cheiro da mentira em Dimple - Inácia → o cheiro de Deus (*)